

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL



ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL HIP HOP EN LA CIUDAD DE QUITO

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

VÍCTOR HUGO SALAZAR ESTACIO

DIRECTOR: BENIGNO RAFAEL POLO BONILLA PhD

**Quito – Ecuador
2013**

DEDICATORIA

Quiero dedicar este documento a todos quienes me dieron la fuerza y la entereza necesaria para poder concluir todos los objetivos propuestos en esta investigación. Quisiera dar un agradecimiento especial a mi madre, mis hermanos, por brindarme todo su apoyo para cumplir con este sueño. Además quiero agradecer a mis compañeros, amigos, entrevistados y a todos quienes formaron parte indistintamente en esta investigación.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo a mi familia, ya que sin su apoyo no habría podido ser el hombre que soy ahora, en especial deseo resaltar el papel que tuvo mi madre en la conclusión de este sueño, ya que fue ella quien me supo brindar todo su amor, cariño y perseverancia en los peores momentos.

Es importante mencionar todo el apoyo incondicional que yo he recibido por parte de mis hermanos. Les quiero dar las gracias por estar siempre a mi lado y por ser mi soporte durante este proceso.

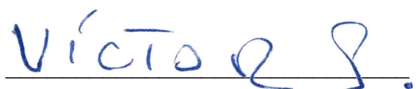
Gracias a Equis, Disfraz, Sapin, La Gran Familia y MCF por compartir conmigo sus experiencias y formas de vida en relación al hip hop. A mi profesor guía Rafael Polo, ya que esta tesis está suya como mía, de todo corazón muchas gracias...a mis amigos del barrio El Tejar, a los amigos de la Facultad de Comunicación Social y a todos quienes algún momento compartieron algo de sus vidas conmigo.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Víctor Hugo Salazar Estacio en calidad de autora del trabajo de investigación o tesis realizada sobre “Análisis descriptivos del hip hop en la ciudad de Quito”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o parte de los que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autora me corresponden con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, a 3 de abril de 2013

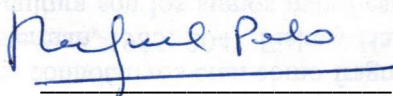
A handwritten signature in blue ink, reading "Víctor H. S.", is written over a horizontal line.

C.C. 1716048473

Correo electrónico: victoralazar@yahoo.es

CERTIFICADO

En mi condición de Director (Tutor), certifico que el Señor Víctor Hugo Salazar Estacio, ha desarrollado la tesis de grado titulada “Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito”, observando las disposiciones institucionales que regulan esta actividad académica, por lo que autorizo para que el mencionado señor reproduzca el documento definitivo, presente a las autoridades de la Carrera de Comunicación Social y proceda a la exposición de su contenido bajo mi dirección



Rafael Polo Bonilla. PhD

Director

ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
AUTORIZACION DE LA AUTORIA INTELECTUAL	iv
HOJA DE APROBACIÓN DEL TUTOR O DIRECTOR DE TESIS	v
INDICE DE CONTENIDO	vi
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I	
ACERCAMIENTO A LA CULTURA HIP HOP	
1.1 El hip hop y sus Influencias	10
1.2 Las influencias medievales de la cultura hip hop	10
1.3 Influencias africanas	11
1.4 El hip hop y su historia	12
1.5 El Hip Hop en Ecuador: llegada y desarrollo	17
1.6 Emergencia del hip hop en la ciudad de Quito	19
CAPITULO II	
CULTURA Y SOCIEDAD	21
2.1 Subcultura	23
2.2 Culturas de dominio y las Contraculturas	25
2.3 Los jóvenes, sujetos de irrupción social en el siglo XX	29
2.4 El mundo de los jóvenes y las instituciones	34
2.5 Transculturalidad, interculturalidad y multiculturalidad como factores de la construcción de una identidad cultural	41
2.6 Los territorios de la “música dance” como movimiento contracultural	43
2.7 Movimiento cultural hip- hop	47
2.8 La cultura hip hop como constructor de patrones de identidad	48
2.9 El hip hop como promotor cultural	50

2.10	Industria cultural y la globalización	52
2.11	Los aparatos culturales del capitalismo	56
2.12	Del styling al kitsch en la mercantilización de lo simbólico	58
2.13	El mercado, mecanismo de interferencia de las subculturas	59
2.14	Elementos identitarios de las culturas urbanas.	61
2.15	Apropiación de las industrias culturales por el mundo juvenil	65
 CAPITULO III		
INICIO DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA		67
3.1	Hip hop protagonistas, testimonios y perspectivas	73
3.2	Reconstruyendo las Identidades ¿Qué surgió de las conversaciones?	79
3.3	La industria cultural en relación a la cultura hip hop	92
3.4	El hip hop resemantiza la moda	102
3.5	La vestimenta en el Hip-Hop	103
3.6	Gustos e Intereses	107
3.7	Relación con otras culturas	110
3.8	Jóvenes hip-hop y lo adultocéntrico	112
 CAPITULO IV		
CONCLUSIONES		115
BIBLIOGRAFÍA		124
ANEXOS		
GLOSARIO DE TÉRMINOS		121

Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito

Descriptive analysis of hip hop in Quito

RESUMEN

La presente investigación busca entender el mundo del hip hop a través de su condición de subalternidad, en el marco de que es una cultura que se manifiesta en un proceso de contradicción frente a un discurso de carácter oficial y dominante.

En ese sentido se plantea la importancia de evidenciar cuáles son las distintas manifestaciones que ha construido esta cultura durante su historia que versa en la voz de sus actores. Las manifestaciones culturales del hip hop han permitido construir un cuerpo de identificación que les permita diferenciarse de otras culturas.

Por tanto se aborda conceptos teóricos tales como: cultura, contracultura, transculturalidad, multiculturalidad e industria cultural, desde los cuales se concluye y desarrolla en una visión general e integral del hip hop como una subcultura urbana que agrupa dentro de sí comportamientos, concepciones del mundo, símbolos y expresiones; prácticas y representaciones que se manifiestan en la cultura mediante formas de desacuerdo con la cultura imperante.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN / CULTURA / CULTURA HIP HOP / SUBCULTURA / CONTRACULTURA / INDUSTRIAS CULTURALES

ABSTRACT

This study aims at understanding the world of the hip-hop through its subaltern condition. This condition occurs at the moment that this culture contradicts official discourse and its dominant character. In order to do so, it is important to discover the different ways in which it has been historically constructed adopting specific characteristics that makes it different from other cultures.

In order to have a more clear understanding some fundamental concepts will be taken on board such as: culture, contra-culture, trans-culture, multi-culture and the cultural industry. Through them this study aims to depict a general view of this urban sub-culture that embodies symbols, expressions, perspectives and attitudes that are manifested in discordance with the hegemonic culture.

KEY WORDS: COMUNICATION / YOUTH CULTURE / SUB-CULTURE / CONTRA-CULTURE / HIP-HOP / CULTURAL INDUSTRY

INTRODUCCIÓN

Quien escucha la cadencia del *hip hop*, se enamora o lo odia. Se trata de uno de esos géneros que no tiene puntos intermedios. Te obliga a tomar postura. En eso radica su encanto, y es quizá por ello, que año tras año, su masa de seguidores sigue ahí; sosteniéndolo en el tiempo, adhiriendo a sus códigos, haciendo de este un medio para denuncia, un estilo de vida, una cultura juvenil de la que se arropan aquellos jóvenes, y otras generaciones, que se reconocen en situación de marginación.

La problemática de la cultura urbana *hip hop* como medio de expresión contracultural, visibiliza nuevos procesos de reestructuración social, en la medida que esta cultura construye símbolos, códigos, lenguajes y formas de vida, que se encuentran en discordancia con el modelo impulsado por la cultura hegemónica.

El *hip hop* hay que situarlo como componente musical – cultural de un proceso de modernidad tardía. Siendo esta una etapa, marcada por una época de grandes transformaciones, donde las culturas urbanas, han sido preponderante propulsoras en estos cambios. Esto, en la medida, que muchos de sus preceptos entran en contradicción con las concepciones desarrolladas por la cultura unitaria, y en este sentido se generan agrupaciones culturales, que desarrollan una concepción arbitraria de lo que significa cultura, concepto cuya denotación da cuenta de: un entrelazado de identidades, como una realidad compuesta por diversas expresiones identitarias; que se construyen por medio de diversas manifestaciones culturales y artísticas.

Muchas de las veces se valora de forma negativa a la cultura *hip hop*. A partir de racionalidades específicas propias a la cultura hegemónica se tiende a rechazar, las prácticas socioculturales que se encuentran detrás de este género en el que se materializan formas de expresión diferentes a las aceptadas. Que se transmiten en canales que usan como medio a la música y el arte, construyendo a partir de allí unos códigos que configuran un determinado capital simbólico.

En este marco, el *hip hop* tiende a definir posturas contradictorias respecto a la cultura hegemónica; esto genera puntos de tensión donde lo que está de fondo es la pugna entre miradas aceptadas y nuevas miradas de lo cultural que buscan generar la experiencia relativa a cómo se vive la cultura en su expresión cotidiana.

Así, cuando ponemos bajo la lupa esta expresión de la cultura, podemos observar cómo esta se configura, a partir de sus identidades particulares que se muestran en las temáticas musicales,

ideologías, propuestas artísticas y estéticas estas identidades muestran una determinada fuerza simbólica-espacial y, por ende, cultural, que se determina a un grupo y a un lugar específico dentro del tejido social.

En el caso de las agrupaciones *hip-hop* en la ciudad de Quito, estas dan cuenta de una forma de expresión cultural que cuestiona la música tradicional y busca sentar las bases de una construcción identitaria, donde se puede crear: nuevas formas de relación, nuevos códigos, es decir: lenguajes, símbolos, y en definitiva una forma alternativa de construcción social.

En esta lógica, al hablar de esta cultura y sus diferentes expresiones identitarias tales como la música, el baile y el grafiti, es necesario acercarse a la comprensión del sentido de dicha lógica, la cual convive con ribetes de tipo institucional, pero que busca rescatar la individualidad, la apropiación de espacios públicos y, en definitiva, escenificar las críticas hacia una cultura de carácter unitaria.

De otra parte, en la aprehensión del mundo del *hip hop*, en la observación de su evolución y sentido, resulta necesario dar cuenta de procesos sociales más amplios que aquellos que se expresan en realidades estrictamente locales.

En efecto, hay que mirar cómo incide en la conformación del *hip hop*, en los escenarios propios al ámbito de la globalización, y las consecuencias que ésta genera en los imaginarios de los miembros de esta cultura. Con esto, podemos tener un panorama donde la observación de lo local y lo global nos ofrece una mejor perspectiva para entender estos procesos, tanto en su calidad de espectro cultural diverso o como manifestación de orden contracultural y por ende, transgresora de la cultura hegemónica.

En adición, hay que decir que en el ámbito del contexto nacional, estas experiencias y/o racionalidades, no han sido abordadas desde la comprensión de las prácticas identitarias.

Es precisamente dar respuesta a este vacío de los procesos de reflexión teórica en este campo uno de los objetivos del presente estudio.

Con este fin, se recurre a un diálogo que pone en la mesa de discusión las posiciones de actores como los miembros de la cultura *hip hop* y las organizaciones culturales. Esto, con la finalidad de tener una mirada sobre temas que en el campo de la investigación en el país siguen sin resolverse como: si el *hip hop* es una cultura, subcultura, contracultura o una industria cultural.

La cultura *hip hop* en relación a lo anteriormente citado, surge en el escenario social en base a una postura discordante, en relación a las normas e imposiciones dictadas por una cultura de carácter unitaria. Además de esto, busca resignificar lo producido por las industrias culturales; con el fin de establecer una cultura con bases sólidas, signos, símbolos y códigos propios. Así de esta manera el *hip hop* para un gran sector de la juventud, se han convertido en una construcción alterna de realidad, donde los jóvenes adherentes a esta cultura, generan procesos de redefinición tanto individual como social para identificarse de otros.

Esto hace pertinente: el hecho de conocer, estudiar, analizar y reflexionar por parte de la comunicación social el aporte del fenómeno *hip hop*, en la construcción de una cultura propia, que en muchos de los casos tiene carácter contracultural, en la medida que dirime con los preceptos establecidos por la cultura hegemónica.

De la misma manera, la investigación se construye mediante una interpretación de lo que los jóvenes *hip hop* viven dentro de esta realidad, así como del sentido que este código representativo les otorga en el ámbito de la cotidianeidad. Es decir en la materialización concreta de sus relaciones, valores y en la construcción de sus identidades. La investigación entonces tiene por hilo conductor “reanclar” las relaciones del tipo cara a cara, a través de un componente que humaniza la pérdida de sentido, que surge en la modernidad.

Por esto resulta importante esta investigación, el adquirir un conocimiento más profundo sobre los conceptos que tienen los jóvenes practicantes de la cultura *hip-hop*, en el Distrito Metropolitano de Quito.

En cuanto a una descripción de cómo se encara la organización de contenido en este trabajo tenemos:

En el capítulo *primero* se entrega aspectos históricos de la cultura *hip hop* y su construcción social, haciendo una relación del *hip hop* en sus orígenes. A partir de este proceso se realizara un acercamiento a la historia contemporánea del *hip hop* en su calidad de cultura juvenil.

El *segundo capítulo*, privilegia conceptos teóricos que influyen directamente en la noción de la juventud actual, los que se focalizan en temas como: concepto de cultura, la contracultura, transculturalidad, multiculturalidad y la industria cultural.

En el *tercer Capítulo*, se realizan el análisis de la información mediante la comparación de discursos y el planteamiento de estructuras que son representativas a los jóvenes *hip hop*. Además

en este capítulo se presentan las dimensiones que guían el análisis y se las conecta con los objetivos propuestos para la investigación.

El *cuarto* capítulo corresponde a las conclusiones, aquí se discuten y analizan la información obtenida, en base a los objetivos planteados, sacando a la luz aspectos que generen nuevos conocimientos y que posibiliten nuevas líneas de acción e investigación para el futuro.

La presente investigación corresponde a un estudio que se basa en el método biográfico. Éste método tiene como fuente relevante de información a las personas y los testimonios que ellos proporcionan sustentándose siempre sobre la base de datos proporcionados por fuentes orales y documentales, que se convierten en el nexo que necesita el investigador para acceder a las distintas realidades que componen la cultura *hip hop*.

En el estudio de esta cultura, un elemento importante es el adaptar la teoría a la investigación de campo. Hay que tener en cuenta que la información no es pre-existente a la conversación con los grupos. Por el contrario, se produce a partir del contacto con ellos. Para que la aplicación de esta metodología sea sustentada en técnicas cualitativas es importante manejar diferentes instrumentos tales como análisis de texto, análisis de discurso, los relatos paralelos, las autobiografías, etc con la finalidad de adecuar estas posiciones y enfocarlas

Por esta razón, resulta esencial abordar los temas de la forma en que los sujetos de estudio los muestran, a través de sus propias palabras, que identifiquen cuales son los procesos que ellos desarrollan, que actividades realizan y cuáles son los ambientes en los que se desenvuelven, y a partir de este acercamiento no buscar la verdad o la moralidad, sino una comprensión detallada de sus perspectivas.

Esta investigación tiene un carácter exploratorio, ya que entiende al fenómeno del *hip hop* como un acto social, que se lleva a cabo por sujetos socialmente determinados que estudian objetos pertenecientes a su mismo universo o a otro universo social.

En esta relación entre el sujeto y el investigador, se desarrolla un intercambio de saberes, un aprendizaje mutuo y no una simple apropiación unilateral. Debido a ello, la tarea del metodólogo, no se limitará a razonamientos en torno a cómo operar con el objeto, o cómo suprimir las interferencias subjetivas del investigador. Por el contrario, su tarea será, la de reconocerse a sí mismo y al sujeto estudiado dentro de una relación con su objeto y a la inversa.

En base a esto, se acude a identificar los relatos asociados a los actores, tomando como elemento central los elementos propios a la subjetividad de los jóvenes *hip hop*, a través del análisis de sus argumentos y fundamentos, que se son la base de sus acciones; estos relatos constituyen el elemento central de la investigación, el cual es identificar, si el *hip hop* es o no una contracultura en Quito.

En términos de efectos del estudio, el mismo pretende visibilizar las culturas *hip hop* para motivar la investigación en el tema que parta de un interés por reconstruir una mirada desde los mismos actores del proceso cultural.

La unidad de análisis, son las representaciones, apreciaciones y juicios, que tienen los jóvenes *hip hop* en relación al tema que se está investigando.

Desde el punto de vista de la investigación en curso, es indispensable que las entrevistas que se realicen se asemejen lo más posible a una charla entre amigos buscando de esta forma generar un espacio donde los entrevistados puedan sentirse en confianza y exponer sus posiciones abiertamente en relación al tema que se está investigando. Para esto es indispensable que el entrevistador tenga madurado el proyecto de investigación muy íntima y profundamente.

Únicamente con esa maduración, el entrevistador podrá lograr que sus reacciones sean espontáneamente adecuadas y, que su esfuerzo se centre en comprender al entrevistado. Todo esto con la finalidad de obtener ciertas categorías relevantes a la investigación, provenientes de sus descripciones y en base a sus experiencias.

Muchas de las veces, los jóvenes *hip hop* aparecen representados como víctimas de la pobreza, de la criminalización y como abocados a un destino trágico de violencia sin remisión. Sin embargo, hay otro polo redentor problemático en la representación etnográfica de estos jóvenes, donde bienintencionados antropólogos, elaboran a veces complicadas apologías de la vida de los *hip hop* y así generan una reivindicación política de su humanidad.

Debido a esto, me encuentro en la necesidad de generar por cuenta propia una historia sobre ellos y me pregunto, por qué tenemos que rescatarlos nosotros de una dignidad que ni siquiera se les presupone.

¿Cuál es mi derecho a hablar por ellos en el contexto de un proceso político transformador que versa sobre la toma de la palabra, en una cultura, la del *hip hop*, que va sobre la posibilidad de

expresarse y ser escuchado? ¿No empezaron a hablar por sí mismos porque estaban cansados de las historias que otros inventaban sobre ellos, porque estaban cansados de que les dijese qué son, y aún más, qué deben ser? Ellos no me eligieron, yo aparecí, yo los elegí a ellos. Por eso, la posibilidad de introducir en la narración directamente los contextos donde viven habitualmente, en esos espacios donde ellos se explican a sí mismos. Sólo espero (aunque sólo sea una esperanza) que el usar distintas formas narrativas –incluyendo la descripción, la narración en primera persona– permita una lectura transversal, quizás un poco más abierta en la que quepan varias lecturas, pero sobre todo que evidencie la falibilidad de mi historia.

De acuerdo con Homero Saltalamacchia, existen varios criterios para orientar las entrevistas semi estructuradas en las que podemos incluir las siguientes:

- 1) permiten la aparición de lo imprevisto;
- 2) permiten explorar un universo poco conocido;
- 3) permiten la co-investigación; esto es, la búsqueda, en colaboración con el entrevistado de la información o de la interpretación más adecuada para comprenderlos procesos evaluados;
- 4) estructuran menos el proceso de asociación y memorización del entrevistado con lo que se logra una mayor autenticidad en la articulación de las respuestas;
- 5) permiten que el entrevistado exprese sus opiniones de la manera que le parezca más adecuada;
- 6) permiten que se despliegue un contexto expositivo que aclarará las respuestas del entrevistado, posibilitando una comprensión más profunda sobre temas complejos. (Homero Saltalamacchia, Del proyecto al análisis: aportes a la investigación cualitativa, 2005;56)

Para efectos de esta investigación, es importante usar la técnica de grupo de discusión, la cual es una conversación con varias personas a la vez, donde se trabaja sobre uno o varios temas que se consideran importantes para el desarrollo de la investigación. La interacción grupal en esta conversación (o entrevista grupal) permite que se muestren opiniones o percepciones del colectivo así como que las personas interpreten y cuestionen lo dicho. Es decir, como técnica grupal ayuda a conocer los lugares comunes que circulan en la intersubjetividad de un colectivo y las divergencias que hay dentro de este.

Al realizar la conversación-entrevista al grupo juvenil en su conjunto o a varios de sus miembros se logró disponer de los discursos, las posiciones, representaciones y las relaciones que los

configuran en su cotidianidad. Estos elementos me permitieron entender cuáles son los pilares de su cultura y que elementos configuran y construyen su propia identidad. Para este estudio cada miembro del grupo hip-hop u organización cultural considerado fue el colectivo en sí mismo, sin representar a otros. En tanto, por medio de la comparación de diferentes grupos *hip-hop* recogí una visión de la diversidad y realidad de esta cultura en Quito, y la relación que existe entre el *hip hop* como una cultura urbana o como una contracultura.

El grupo focal como técnica ayudó dentro de esta investigación a comprender las actitudes, conocimientos y valores de los colectivos estudiados, tener acceso a los conocimientos y creencias, las aspiraciones y motivaciones de las y los jóvenes *hip-hop* en relación que se está investigando. Esta técnica “consiste en la discusión semiestructurada de un tema dado por un grupo homogéneo compuesto de 4 a 10” personas. Al ser de carácter semiestructurado el debate fue conducido pero no controlado absolutamente, de manera que los y las jóvenes que respondiesen revelando sus conocimientos, opiniones e inquietudes acerca de diversos temas, en relación a si el *hip hop* es una cultura urbana o una contracultura en la ciudad de Quito.

El grupo focal facilita la existencia de mayor comodidad y libertad para que las personas opinen al no existir la presión de que cada una responda cada pregunta. Esto, sumado al mayor tiempo para reflexionar sobre las interrogantes, y sentir más seguridad de expresarse luego de escuchar a otros, permite abordar los diversos temas necesarios. Con el añadido de que muchos de estos eran íntimos o podían generar incomodidad y rechazo.

Asimismo, hace posible obtener respuestas espontáneas, fluidas, pudiendo profundizar en las mismas cuando se requiere, al tratarse de un proceso de comunicación flexible.

De otra parte, gracias a que los discursos que aparecen en las conversaciones (dentro del grupo focal) no son totalmente preexistentes, es decir, el discurso aparece como resultado de la interacción, de las preguntas hechas, de la conversación, de la retroalimentación, etc. surgen tanto las posturas personales como grupales y de la cultura en que se está inmerso, elementos que permitirían apreciar mejor la diversidad de identidades dentro de la cultura *hip-hop*.

La observación se entenderá como el esfuerzo sistemático de anotar o grabar acontecimientos, conductas, y objetos (distribución espacial, casas, utensilios, lugares de reunión o de discusión de problemas comunitarios, fiestas, etc) en el campo delimitado para el trabajo.

Debido a ello, nuestro mayor esfuerzo sería el de lograr obtener esas informaciones sin que nuestra presencia obstruya el normal desarrollo de las actividades cotidianas del grupo. (Saltalamacchia; 2005:32;228).

La aproximación metodológica fundamental de esta investigación, ha sido la de la observación participante, debido que esta herramienta, me permitió establecer un contacto directo con los grupos *hip hop*, adentrándose de esta forma al interior de sus sistemas, donde se intentara reconocer, los esquemas culturales que tienen estos grupos sociales, así como obtener datos relevantes en relación a su discurso político, y ver como este se despliega, en los distintos lugares y ocasiones en los que se pone en funcionamiento. En adición esto pretende entender los distintos códigos que manejan los raperos, a partir del análisis de sus experiencias y sucesos vitales.

Dentro de mi investigación, la observación participante estuvo restringida a presenciar y participar en algunas de las actividades que eran realizadas por estos colectivos.

Esto busco poder captar al grupo estudiado más allá de su discurso. El énfasis entonces estuvo en la realización, proceso y sentido, que tienen las diversas expresiones del *hip hop*. La forma de llegar a esto, fue como se dijo anteriormente, a través de una participación más vivencial y progresiva con los sujetos de estudio, sin pretender pertenecer o ser uno de ellos.

Para esto tuve que dejar bien delimitado el papel del investigador, entendiéndose a este, como una persona extraña al proceso; que debe convivir integradamente en el sistema o comunidad estudiada; pero sin adaptar a su cotidianidad ninguno de los códigos aprendidos dentro de la investigación.

Además, la observación participante facilitó conocer al colectivo en conjunto y no sólo la suma de sus “partes” o integrantes. Además, al sostener la noción de relativismo cultural, es decir, que todos los sistemas, comunidades, culturas congruentes cognoscitivamente son iguales en valor, se ajusta a la perspectiva cultural de este estudio; donde se concede mayor peso a los significados y sentidos dados por quienes son investigados, que los otorgados por el observador.

Esta forma de trabajo, posibilitó un conocimiento directo y experiencial entre los actores y el observador, siendo este un continuo acto participativo en el que se analiza aquellos aspectos relevantes para efectos de la investigación.

En resumen, la metodología prevista apuntó a crear una relación, donde los actores desarrollen un intercambio de conocimientos, a partir del cual se obtuvo datos suficientes para identificar las

posiciones, las problemáticas, interrogantes, certezas o divergencias que hay alrededor de la cultura urbana *hip hop*, poniendo en mesa la cotidianeidad, de los dichos y relatos presentes, así como del modo en que estos interaccionan.

Pauta de entrevista

Este se efectuó entre los meses de febrero a julio del 2011.

En este tiempo se generó el proceso de entrevistas y de observación participante que incluyó ser partícipe de espacios tales como: “tocadas”, reuniones de colectivos, marchas de protesta, visitas lugares de trabajo, etc.

El trabajo de campo, se desarrolló en diversos sectores que incluyeron: el sur, el norte y los valles. En esas zonas se desarrolló las entrevistas y focus group, así como, la observación participante.

En el sur se tomó contacto con una gran federación que agrupa a cerca de 80 colectivos Hip Hop, la cual es denominada “Lado Sur”.

En el norte de Quito, se trabajó con el colectivo “38 que no juega” y con su representante “Equis” y con el “sapo” que es parte del colectivo Pachamama.

En los valles, se trabajó con un colectivo denominado *la gran familia* del que participan alrededor de 12 bandas. Este último además permitió generar información sobre el punto de vista de los productores musicales y dueños de estudio en relación al objeto de este estudio.

Estas fueron realizadas de manera individual a cada joven de la muestra. Las entrevistas se efectuaron finalmente entre los meses de octubre, noviembre, diciembre y enero del 2011 aplicando la siguiente pauta de entrevista.

CAPITULO I

ACERCAMIENTO A LA CULTURA HIP HOP

1.1 El hip hop y sus Influencias

Cabe mencionar que la cultura *hip hop* ha sido parte de un proceso de adaptación construido mediante varios elementos. En el género existe influencia de corrientes que incluso pueden ubicarse en la Edad Media, tales como: la de los trovadores y juglares que contaban historias a través de la rima. También se encuentran presentes elementos de las culturas africanas, especialmente en los Griots, que eran los ancianos de las comunidades, que se encargaban de narrar la historia de sus pueblos, transmitiendo de generación en generación sus historias.

1.2 Las influencias medievales de la cultura hip hop

El origen de la cultura *hip hop* puede encontrarse en etapas tan antiguas como el siglo XI. Durante esta época en la escena del Medioevo se da la aparición de los trovadores y troveros en países como Francia y España. Estos personajes se caracterizaban por escribir versos y líricas que trataban sobre temas religiosos.

Por su parte, en el siglo XII, surgen en la escena los juglares. Estos se convirtieron en unos actores contrastantes cuando contaban sus versos, coplas, trovas, historias y leyendas en la calle para toda la comunidad rompiendo así, lo que los trovadores venían realizando, ya que ellos únicamente desarrollaban sus versos, coplas y canciones para “reyes, marqueses, condes, nobles y eclesiásticos”

Los troveros y juglares generalmente se veían en fiestas de la corte y en las competiciones musicales que se realizaban entre ellos. Esto era una especie de torneo de ingenio, en el que se trataban temas políticos, sociales o familiares.¹ Cosa similar ocurre en la actualidad, en la medida que se da en una suerte de contiendas o torneos donde los jóvenes *hip hop*, demuestran su ingenio, mediante el uso de rimas y canciones.

¹, FRANCO, Historia de la Música Vol. 1 Roma: Edad Media; Renacimiento, México , Ed. Hispano Americana, 1960 , p. 174

Estos actores componían e interpretaban sus obras para manifestarse. Para crear sus trovas se basaban en elementos como: la rima y la pausa o interrupción, que se establece en el interior de un verso o cesura.

Esta forma de usar la combinación de lírica, música y silencios es algo que está muy presente en la composición de obras hip hop. Sobre todo en virtud de que en el género lo característico es el uso potente de la rima.

1.3 Influencias africanas

Como se expresó anteriormente, el *hip hop* también tiene antecedentes en la cultura antigua africana. En el siglo VIII, cuando África era casi totalmente analfabeta, se educaba por medio de la tradición oral. Esto permitió que fuese capaz de mantenerse viva la cultura y la memoria social.

Los *Griots*, poetas-músicos originarios del pueblo Mandingo, en Senegal, al occidente de África, se fueron expandiendo progresivamente por África. Esto lo hacían por medio de una historia, en verso rimado; ya sea una leyenda o un mito, que al final siempre se dejaba una moraleja.

El Griot a semejanza del hip hopero actual, es el personaje que cuenta historias y acontecimientos en verso rimado. Muchas de estas historias expresan cosas relevantes a la vida de la comunidad y sus actores.

El *Griot*, al ser un “orador-cantor”, juega un papel importante como mediador social entre el poder político representado por los gobernantes, la comunidad entera representada por la nobleza secundaria, la gente libre y las castas inferiores”².

Esta última característica genera una distinción entre el Griot del hopero actual, en la medida que este último no funge de mediador social entre los poderes sociales y la comunidad. Por el contrario en muchos de los casos, el hip hopero es un personaje de carácter contracultural, que configura sus expresiones en la marginalidad, y rompe con las mediaciones a través del canto, la lírica y la rima.

²CHAMORRO ESCALANTE JORGE ARTURO, El papel de los Griots como Cantores- Historiantes y mediadores sociales, México, Vol. XIV, Num.53, 1993, p 221.

1.4 El hip hop y su historia

1.4.1 Nacimiento del hip hop

Tras la Primera Guerra Mundial, los negros provenientes de África y negros del Sur de Estados Unidos, así como ex combatientes de ésta etnia, migraron a Harlem suburbio de Manhattan. Esta era una época donde se había desarrollado una sobre edificación en la zona, debido a las especulaciones sobre la construcción de las vías subterráneas del metro, esto determinó que las personas que invirtieron en éstas propiedades inmobiliarias tuvieron que alquilarlas a un precio mucho más bajo del que venían cobrando.

Los nuevos habitantes negros de esta zona, desplazaron de forma sistemática a los pocos blancos de la clase media que quedaban en este suburbio. Ésta área produjo una concentración de pobreza que se expresaba en la presencia de indigentes por doquier.

En este suburbio se desarrollaron diversas expresiones musicales, aquí se origino el Blues, además se dio impulso a nuevos estilos como el Jazz “que representaba todo lo que América anglosajona consideraba como prohibido y desaforado.

Pero esta cultura de bailes cadenciosos, pianistas improvisadas y bailarinas exóticas sucumbió como el resto de Norteamérica, por los efectos de la crisis económica de 1929”³.

Después de la Segunda Guerra Mundial con la proclamación universal de los derechos humanos, se abolió la segregación racial. Pero a pesar de este suceso, no se erradicó completamente los sentimientos de superioridad racial propugnados por parte de la comunidad blanca. Estos sentimientos se encontraban presentes en determinadas poblaciones de Estados Unidos. Lo que determino que Harlem, pasará a convertirse en un lugar marginal del resto de la ciudad.

Paralelamente en el Bronx distrito de New York, se comenzaron a establecer los nuevos inmigrantes afroamericanos, con la sobrepoblación realizada en este lugar, trajo consigo el abandono del gobierno local hacia sus pobladores. Esto origino que los edificios se comenzaran a deteriorar, convirtiendo a este sector en un conglomerado de guetos.

³GARCÍA, NARANJO, JUAN, PABLO, *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá, Colombia*, Colombia, Centro Editorial Universidad del Rosario, 2006, 8 p.

Allí durante los años 60, eran visibles las condiciones de pobreza y conflicto social que afectaba a los habitantes de la zona. Estas se hacían más evidentes en indicadores como: las altas tasas de desempleo, el incremento de crímenes violentos tales como violaciones, robo a mano armada, asesinatos, prostitución y consumo de drogas. Junto con esto comenzaron a surgir pandillas callejeras (street gangs), cuyos integrantes oscilaban entre las edades de 15 a 25 años.

Ante la relegación socio económica producida en estos guetos, los jóvenes que habitaban allí, vieron como un medio de sobrevivencia el pertenecer a alguna pandilla del sector; en el sentido, que las pandillas (stretgangs) en Harlem y en el Bronx eran quienes dominaban el territorio del barrio y si formabas parte de alguna no eras molestado en la calle.

En Harlem, también existieron un gran número de guetos, la economía era de rebusque (hustlering), esto quiere decir, que las personas de este sector, realizaban trabajos poco calificados, que no producían bienes de consumo, que solo satisfacían las necesidades personales. El trabajo que realizaban principalmente se desarrollaba en: lavanderías, salas de belleza, panaderías, restaurantes y cantinas, entre otras.

A partir de 1965, se produjo una nueva oleada de inmigrantes a estos sectores, entre los que había: asiáticos, hispanos y caribeños (Jamaquinos, haitianos y trinitanos), esta nueva oleada de inmigrantes produjo muchos cambios en New York, todo esto en el marco de un entorno en el que se mantenía la segregación social.

Estos nuevos inmigrantes se residieron principalmente en la zona de Nueva Jersey y en la región central de New York. La mayoría de inmigrantes blancos, se adaptaron a la sociedad sin ningún problema, pero los caribeños no tuvieron la misma suerte, ya que al proceder de países pobres y subdesarrollados fueron discriminados, esto fue un punto en común entre los habitantes de los guetos; y ante esto, los caribeños y afroamericanos comenzaron a intercambiar elementos culturales propios de cada uno de sus países.

1.4.2 Desarrollo del Hip Hop en EEUU

Las pandillas se seguían desarrollando en el sur del Bronx. Una de ellas se llamó Savage Seven (siete salvajes). Esta fue creada en 1968, su líder fue un jamaquino llamado Afrika Bambaata (“Bambaata” era el nombre del líder de los zulúes en el sur de África). Muchos jóvenes se unieron a ésta pandilla y pronto se convirtieron en la más grande y temida de New York. Para el año de 1971, cambiaron su nombre a *The Black Spades* (El negro de picas).

Ante la muerte del mejor amigo de Afrika Bambaataa, él genera una transformación en su vida y decide dejar de lado la vida delincuencial y empieza a canalizar su energía negativa de la calle en otras actividades, en ese momento decide convertirse en DJ.

Los inicios del *hip hop* en Estados Unidos estarán vinculados a este evento.

En efecto, para el año de 1976, Bambaata crea el grupo de break dance “*Zulu's*”, con el fin de generar un cambio en el pensamiento de las pandillas tenían hasta ese momento y de esta forma terminar con las confrontaciones de carácter violento entre estas. Para esto Bambaata establece al baile como un mecanismo donde la rivalidad y el ganarse el respeto al interior de las pandillas se hacía mediante el breakdance.

A su vez, los inmigrantes Jamaquinos trajeron al escenario cultural distintas técnicas musicales como: el *dubbing*, que es: “una re-mezcla musical que destaca y prolonga la batería y el bajo de las canciones reggae”; y el *toasting* que consiste en hablar rítmicamente sobre las bases melodiosas del *dubbing* en los toques en vivo.

A partir de este suceso, durante la primera mitad de los años 70, se empiezan a popularizar las discotecas móviles o mejor conocidas como *soundsystem* o fiestas de cuadra, en la que los *DJ'S* con sus tornamesas ponían música para que todos los asistentes bailaran en la cuadra. Por esto es importante entender, que el papel del *DJ* es clave en la formación del *hip hop* como una cultura. Ya que la importancia que tienen estos personajes fue la transición de un movimiento que era propulsado solo por el baile y el break a una cultura compleja que a su interior desarrollo un género musical llamado *rap*.

Por ello en sus inicios su papel fue determinante. Aquí hay que recalcar la importancia de determinados personajes en el desarrollo y concreción de la cultura *hip hop*. Por ejemplo: en el centro de Brooklin, Joseph Saddler, alias *Grandmaster Flash* (nacido en Barbados) “fusionaba el *Rythm and Blues* (R&B) con ritmos caribeños”⁴¹. Su aporte fue de gran importancia, porque con esta fusión de ritmos, se dio origen a la base musical que posteriormente se conocerá como *rap*.

Hay que tener en cuenta que los *DJ'S*, durante esta etapa fueron los encargados de generar afectos en los seguidores de los ritmos. Esto deriva en una suerte de competencias y retos, siendo el objetivo de tales retos, el llegar a conocer cuál era el mejor dj y cuál era la mejor fiesta. La forma de valorar esto consistía en comparar la potencia de los sonidos que cada uno de ellos utilizaba, y a

⁴¹ Ibid., 10 p.

partir de este suceso se generaron una suerte de retos regionales donde el oeste siempre llevaba la ventaja al este.

Otro personaje surge en escena posteriormente. Al principio, en las fiestas y eventos que ponen piso al nacimiento del *hip hop*, el *DJ* era la principal figura pero después a esta práctica, se le agregó el MC (Master of ceremonies/Maestro de ceremonias). La aparición de este personaje trajo consigo la desaparición del *toasting*, ya que los *MC's* fueron los encargados de animar al público en éstas fiestas, parafraseando rítmicamente, dando origen al *MCing o Rapping*.

Para el año de 1976, la música disco estaba en furor con Gloria Gaynor y Donna Summer, al mismo tiempo hacía furor el funk con James Brown y George Clinton. Ante estos estilos los jóvenes puertorriqueños que habitaban Harlem, optaron por la música disco, mientras que la juventud afroamericana se inclinaba más hacia el *funk*.

Los crews (grupos) que bailaban estos géneros fueron aumentando en adeptos, a su vez se empezó a generar intercambios entre distintas agrupaciones, en algunas ocasiones se veían bailando a los puertorriqueños con los negros en los parques, compitiendo entre ellos e intercambiando pasos.

A partir de este momento, las fiestas fueron evolucionando y durante este periodo se buscaba generar una cierta similitud con las festejos realizados en las discotecas locales pero con una distinción; la cual era, el apropiarse de espacios públicos que permitan masificar la fiesta y de esta forma a través de la gratuidad permitir que los grupos que normalmente eran relegados puedan participar de estos espacios de diversión. Estos eventos fueron realizados en distintos lugares tales como: canchas de baloncesto, sótanos, parques, etc.

Hay que tener en cuenta que estos eventos se realizaron en espacios públicos, porque durante finales de 70 e inicios de los 80 en Estados Unidos los afroamericanos y los migrantes les era impedido acudir a discotecas por efectos del racismo imperante que se vivía en el país y por la condición de pobreza en la que estos actores vivían. Por esto, ellos se las ingeniaban para organizar sus fiestas en los lugares que cite en el anterior párrafo.

Así podemos decir, que el *hip hop* surge así en sus raíces como un espacio de cohesión de grupos marginados. En el sentido, que busca tomar los espacios públicos para hacer eso que los que tienen recursos pueden hacer en sus lugares privados. En tal sentido aparece como un elemento de democratización de la fiesta que hasta en ese entonces les era vedada en las discotecas.

En este contexto, surge el *rap* como un ritmo que se diferencia de otros géneros como el disco y el funk. El *rap* con su estilo propio, se convirtió en un medio para visibilizar la voz de los negros; en un canal que permitía transmitir un mensaje alentador para su raza, por medio de canciones con un contenido político y social de reivindicación.

El *rap*, además mediante el desarrollo de sus líricas buscaba principalmente, la visibilización de los excluidos, la exaltación de sus raíces, y a su vez proponía un proceso de insurrección en contra de los preceptos de la supremacía blanca. Así de esta forma, este género se convirtió en la voz de los grupos marginados.

“que no solo pretendían convertirse, en una filosofía a seguir por los jóvenes de los guetos; al hablarles del sexo, del no consumo de drogas, el trabajo, las raíces africanas, las pandillas, los robos, etc. Sino también, de la sublevación contra la supremacía blanca”.⁵

Así de esta forma, podemos entender que el *hip hop* se convierte en un movimiento que entra en contradicción con los preceptos establecidos por la sociedad norteamericana.

Así es como el *hip hop* se empieza a consolidar como una cultura producida en los ghettos, pero este movimiento cultural en sus inicios, no era entendido como un género musical, debido al desarrollo incipiente de sus producciones, ocasionado porque las personas que formaban parte de este movimiento, no contaban con los suficientes recursos económicos para grabar sus composiciones de manera profesional.

Dentro de este contexto, los *hoperos* se ingeniaron un medio para componer música sin la necesidad de contar con la participación de músicos o de un *dj*. Esta técnica se llamaba “*beatboxing*”, la cual consistía en imitar los sonidos de la tornamesa con la boca, convirtiendo a estos en bases rítmicas. La función del *beatboxer* dentro de esta cultura radicaba en el acompañamiento musical de los *MCS*.

Esta práctica permitió que se genere una ruptura con la música tradicional, ya que el *hip hop* durante esta etapa no se realizaba con un acompañamiento musical, en ese entonces el *beatboxer*, era el encargado de generar ritmos para que el *MC*, parafrasee en el escenario de la calle.

A partir del año 1979, se produce un cambio radical en lo que se venía haciendo en relación a la música al interior de la cultura *hip hop*, en este momento paso de ser un estilo musical

⁵TRUJILLO, LUISA, *RAP: Identidad y sensibilidad transnacional*, Revista Golpe Directo, Santa Fe de Bogotá: Impresos Colombia, 1995. 18 p.

desarrollado de forma rudimentaria y principalmente difundido en los ghettos de New York, a transformarse en una cultura musical donde sus producciones eran realizadas de forma profesional y estas eran difundidas a nivel mundial.

Esto fue originado por el lanzamiento del primer sencillo de *The Sugar hill Gang*, llamado *Rapper's Delight*. Siendo este Sencillo, el que vendió más de ocho millones de copias en todo el mundo. Acontecimiento que permitió, que se conociese esta cultura y que se difundiera de manera global, generando una gran aceptación en los jóvenes en los inicios de los años 80.

Otra causa determinante para la globalización del *hip hop*, durante esa época, fue la aparición de películas como “*Electric Bogaloo*”, “*Flash Dance*”, “*Beat Street*”, entre otras. Siendo estos films, los que permitieron dar a conocer la cultura Hip Hop fuera de los ghettos de New York, haciendo que su estilo de vida se masificara; en la medida que muchos jóvenes de diversos países adaptaron al *hip hop* como una cultura propia.

1.5 El Hip Hop en Ecuador: llegada y desarrollo

El *hip hop* surge en el país, en la ciudad de Guayaquil a partir de mediados de la década de 1980. Esta cultura se radicó en los barrios 9 de Octubre, lo que ahora se conoce como Malecón 2000 y la Bahía, esta fue en sus inicios una fusión de ritmos con el acontecer de la vida cotidiana.

Siendo en un primer momento impulsado por los inmigrantes. Estos personajes viajaban seguidos a los Estados Unidos y al regresar traían consigo el conocimiento de las bases sobre las cuales se edificaba el *hip hop* y además eran los encargados de transferir las diferentes tendencias identitarias de esta cultura como son: la música, el vestuario, formas de relacionarse, símbolos y signos.

Al igual que en otros países, el *hip hop* en el Ecuador, se compondrá por una combinación de elementos que dan cuerpo y figura a sus códigos y mensajes. Estos elementos son: el *rap*, el *breakdance*, el *DJ* y el *graffiti*

Inicialmente, el *hip hop* que se hacía en Guayaquil, era el resultado de una reproducción mimética del modelo estadounidense. Este se dio a conocer en la ciudad a partir de la llegada a carteleros de las películas como *Flash Dance* y *Beat Street*. De esta forma se generó un proceso de aceptación por parte de los guayaquileños a esta cultura

Siendo el primer elemento en desarrollarse el *break dance*. El film *Beat Street* fue de gran influencia para la adaptación de esta cultura en los jóvenes guayaquileños, este film mostraba las

bases en las cuales se sustentaba el *hip hop*. Además esta película ponía en evidencia la forma en la cual se daban los retos entre diferentes grupos neoyorquinos, convirtiendo al *break dance* en una moda de índole audiovisual, que se diseminaba en toda la ciudad a mediados de los años 80.

A partir de este momento, los jóvenes guayaquileños adoptaron a su cotidianidad a esta cultura, en muchos de los barrios se encontraban jóvenes emulando los pasos y movimientos que habían visto en las películas.

En ese entonces, el *hip hop* buscaba masificarse pero debido a que la música *rap* era muy difícil de conseguir; primero por un tema de bajos recursos de los interesados y segundo porque este tipo de música solo se podía acceder cuando alguien venía de EEUU.

Este suceso dio paso a la formación de agrupaciones locales. En ese marco, surgieron los primeros cantantes de esta cultura, como por ejemplo: *Gincana* que rapeaba en el programa de tv Chispitas o cheche cantante de *hip hop* social, que surgió en la escena suburbana de la ciudad que se caracterizaba por realizar canciones de índole política que narraban principalmente en relación a los abusos que los Bucaram llevaba a cabo en la Municipalidad de Guayaquil

Citando a Juan Pérez, un representante del movimiento y que pertenece a la agrupación denominada la Gran Familia: *Se puede decir que es rap ecuatoriano, porque lo hacen los ecuatorianos, para un público ecuatoriano. Y lo hacen a partir de su concepción de la realidad.* (Entrevista a Juan Pérez, miembro del grupo la Gran Familia, 12/12/2010)

Para finales de los ochenta e inicios de los 90, el rap en Guayaquil se popularizó mediante exponentes como Gerardo Mejía y AU-D, estos artistas tuvieron un nivel de aceptación y su música tuvo una gran acogida. Estos tuvieron un gran éxito comercial en la escena local, pero a su vez vincularon al hip hop al proceso de industrialización de las culturas, generando de esta forma una ruptura con los otros exponentes del género que buscaban desarrollar una propuesta más de índole contracultural y de ruptura con los poderes establecidos.⁶

⁶ PEREZ, JUAN, *entrevista*, Quito-Ecuador, 2010.

1.6 Emergencia del hip hop en la ciudad de Quito

El fenómeno del *hip hop* que nace en Guayaquil hace metástasis en la ciudad de Quito, a mediados de la década de los noventas. Como era muy complicado conseguir la música *rap*, esto origina que se difunda esta música fuera de canales establecidos. Las vías fueron por ejemplo los préstamos de casetes o el trueque.

A su vez en esta ciudad se conformaron agrupaciones de *hip hop* que tenían como objetivo esencial el expresar un mensaje de inconformidad social, de igual manera vieron la necesidad de recurrir al Graffiti, para expresarse y mostrar de una manera gráfica los sentimientos que no siempre se pueden decir de una manera oral.

En este sentido, Las agrupaciones de *hip hop* de esta ciudad, buscaron generar una ruptura con el modelo producido por las industrias culturales que se venía desarrollando en Guayaquil, modelo que busca masificar los códigos signos, símbolos, expresiones pero de forma superficial. A su vez ellos querían construir una cultura propia que entren en contradicción con las imposiciones desarrolladas por la cultura dominante (estado, escuela, iglesia). Estas agrupaciones adaptaron al *hip hop* como un estilo de vida.

A partir de esto se configura el *hip hop* en la ciudad como una cultura con sus propios reglamentos, símbolos y códigos, que se concentran, dentro una visión política y social, que busca ser el medio de expresión de los marginados. Así los hoperos, de distintos lugares de la ciudad, ponen en escena, sus malestares, sus temores, el proceso de marginación que viven, en sus letras y composiciones.

Así de esta manera, se gestó el surgimiento de los principales movimientos de esta cultura en la ciudad tales como: Equinoccio Flow (Bronson, Batusay y de la tribu); la Quito mafia (Tzantza Matantza, 38 que no juega, La Rapbia, Arsenal) y los Hip Hop Cultos. Agrupaciones que permitieron que esta cultura se masifique y desarrolle en todos los sectores de la capital.

A partir de esto haremos un acercamiento a las distintas expresiones musicales que se desarrollan en la Ciudad de Quito.

El *hip hop* comercial este es una forma de hip hop que trabaja principalmente en temas de menor trascendencia (pasarle bien, marihuana, mujeres, autos del año). y menor profundidad del significado.

Otra corriente es el *Gansta Rap*, donde los entrevistados plantearon que esta corriente reivindica la violencia, se enfoca principalmente en temas de lucha de pandillas donde lo importante es entenderse como alguien mejor que los demás y narrar historias sobre la vida en pandillas conflictivas.

También hay un *hip hop* que tiene un carácter más político se caracteriza en que sus expresiones muestran los problemas y falencias de las sociedades.

Otra corriente es el *hip hop* hardcore. Este un estilo que muestra la realidad de una forma cruda, sin tapujos. Mediante la utilización de palabras obscenas desarrolla sus mensajes e historias.

Otra corriente es el *hip hop* andino, esta es una propuesta que nació a fines del año 2000 esta se da principalmente en Ecuador, Bolivia, Colombia. Esta propuesta tiene como principal motivo la reivindicación de la cosmovisión andina. Este estilo se realiza mediante la mezcla de instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango, y utilizan al quichua, quechua, aymara y el mapuche para desarrollar sus expresiones.

“Hip-hop en sus inicios era sinónimo de lucha o de crítica social. Esta era la tendencia y el pensamiento de la cultura en su conjunto. Todos los que realizaban hip hop en sus inicios tenían una postura contestaría.

Pero luego la cultura generó una diversidad de propuestas que construyeron una infinidad de sentidos y códigos que dieron paso a la creación de nuevas expresiones. Empezaron a aparecer grupos que hablaban, sobre temas como el uso de drogas y la lucha de pandillas generando de esta forma una ruptura con el estilo propulsado por el hip hop social. Debido que estos actores ya no hablaban solo de los problemas sociales que los rodeaban. Sino a su vez contaban historias de vida.

Este proceso generó el nacimiento de lo que se conoce como gansta rap y los locos hablaban de lo que era su meta, su mejor pandilla, que yo te mato y en definitiva dieron paso a la proliferación de distintas expresiones de la cultura hip hop” (Sapin, entrevista; 05/08/11)

CAPITULO II

CULTURA Y SOCIEDAD

La cultura puede ser entendida como el mecanismo mediante el cual, los seres humanos satisfacen sus necesidades producto de su misma condición física o biológica, lo que les permite construir símbolos, códigos y signos que los rigen.

A partir de esto los grupos sociales adquieren aprendizajes y saberes que mediante posibilitan consolidar una cultura al interior de la naturaleza, ya que es en la vida social donde las personas se nutren de símbolos con el fin de entender el mundo cósmico y así de esta forma, asumen roles sociales. Lo que establece símbolos y códigos de convivencia.

Para el historiador Luis Britto García en (1991) dice:

“El hombre mismo es, como especie, el marginal por excelencia. A medio camino entre la cultura arborícola y la de las llanuras, igualmente inadaptado para la dieta puramente vegetal o puramente carnívora; mal protegido contra los excesos de temperatura; erecto, con una estructura vertebral que la evolución diseñó para la posición horizontal; con extremidades en parte prensiles y en parte locomotrices; con estructura corporal suficiente para dañar pero sin armas naturales; a ratos predador, pero sin la velocidad ni el equipo mortífero óptimo para capturar presas, el hombre es una contradicción entre modos de vida excluyentes, es un inadapto nato” en (Britto García, Luis, El imperio contracultural, del Rock a la Postmodernidad pág. 22)

Por esto la implementación de la cultura en la sociedad permite que el ser humano encuentre mecanismos para satisfacer sus necesidades, las cuales se le presentan en el mundo natural, construyendo así un vínculo con la naturaleza, que le permite relacionarse con sus pares y el medio ambiente que lo rodea.

Así podemos aseverar que la cultura es una conducta estructurada, que se da en el intercambio e interpretación de símbolos, signos y códigos entre distintos grupos de personas. A través de la cual, se configuran acontecimientos sociales, transitan conductas racionalizadas y se construyen nexos. Que a partir del uso sistemático de los mismos, permiten que un grupo de individuos edifiquen una estructura social, que tiene como función el ordenamiento de todos los entes que intervienen ella, a esto se lo conoce bajo el nombre de sociedad.

Los conceptos de cultura y la sociedad están siempre vinculados, en el sentido que ninguno de ellos puede coexistir separado del otro, por esto puedo afirmar que la palabra cultura se transforma según las condiciones humanas socialmente compartidas.

Según Parsons, la cultura en tanto elemento básico de un sistema social, se la puede entender, como esa fuerza “invisible” que influye e interacciona en cada una de las partes que conforman el mundo social. La cultura es la encargada de gestionar cada una de las relaciones existentes entre los actores de la sociedad, y esta es la que moldea cada una de las características presentes en cualquier sociedad.

Por lo tanto podemos determinar, que la cultura está compuesta por un sinnúmero de manifestaciones y expresiones, que se articulan entre sí y todas estas forman una gran “totalidad cultural”.

Hablando de los sistemas sociales Parsons afirma lo siguiente:

“un sistema social consiste, pues, en una pluralidad de actores individuales que interactúan entre si en una situación que tiene, al menos, un aspecto físico o de medio ambiente, actores motivados por una tendencia a <<obtener un óptimo de graficación>> y cuyas relaciones con sus situaciones –incluyendo a los demás actores- están medidas y definidas por un sistema de símbolos culturalmente estructurados y compartidos” (Parsons, Talcott, 1951: 5-6. en (The social system. Glencoe, III: free press.), tomado de: Ritzer, George 2002, Pág.123)

A partir de la teoría parsoniana entendemos por cultura, al sistema que cumple con la función de proporcionar a los actores las normas y los valores que les motivan para la acción y lo esquematiza en un sistema de acción denominado AGIL; que puede describirse de la siguiente manera:

(A) adaptación: ya que todo sistema debe satisfacer las exigencias situacionales externas ósea que nos habla de un patrón de conducta que nos guía al consumo exógeno; (G) capacidad para alcanzar metas: todo sistema debe definir y alcanzar sus metas primordiales, las metas las definimos como las de explotación desde todos los puntos de vista a las subculturas y contraculturas ya que las adapta o las niega negándose ella misma; (I) integración: todo sistema debe regular la interrelación entre sus partes constituyentes y sus demás imperativos funcionales o dominación; (L) latencia: en todo sistema cultural el mismo se debe ir modificando de manera continua, cada una de las variables, conductas o patrones que existan en el, de manera tal que estas pueda asegurarse la permanencia de este en la motivación de los actores que intervienen, así como también el mantenimiento de su motivación.

Por este motivo, hay diferentes manifestaciones culturales al interior de una cultura, las cuales tienen una identidad propia, además de sus propios símbolos y códigos que las configuran. Esto ha dado paso al origen de una sociedad pluricultural, que tiene como característica principal la heterogeneidad de símbolos, pensamientos, sentires y formas de entender la realidad.

A partir de esta situación, se desarrollan diversas manifestaciones y expresiones culturales que

interactúan entre sí; un ejemplo de esto, es la sociedad religiosa que en cada una de sus manifestaciones sea católica, musulmana, cristiana o judía, Dios tiene el mismo significado, aunque no el mismo tipo de manifestación; así todas estas están fielmente convencidas y por ende, estructuradas, ya que mantienen una convicción ideológica similar en su seno. a pesar de que estas en la práctica son totalmente desiguales.

Así Parsons define al papel que tiene la cultura dentro de la sociedad como:

“Un sistema pautado y ordenado de símbolos que son objeto de la orientación de los actores, componentes internalizados del sistema de la personalidad, y pautas institucionalizadas del sistema social” (Parsons, Talcott, 1990. en (Prolegomena to a theory of social institutions), tomado de: Ritzer, George, 2002. Pág. 127)

2.1 Subcultura

A partir de lo anteriormente citado podemos determinar que la cultura, si bien configura patrones de conducta de forma en general, en un sentido de estructura estos se determinan a una sociedad o grupo determinado. Esta a su vez se diversifican en varias manifestaciones y expresiones, que poseen en su seno diversas formas de expresión simbólica que irán constituyéndose unas con otras, ya que la cultura es un hecho social que habita en una heterogeneidad.

Esta categoría a partir de este precepto ha sido entendida como un organismo social, que tiene una memoria colectiva, que abarca dentro de sí, datos esenciales de los grupos y segmentos sociales siendo esta la gestora de desarrollar, pautas de conducta que permitan regir las relaciones de los integrantes de los diversos grupos y su medio ambiente.

La cultura ante todo tiene la capacidad de auto modificarse, lo que le permite una mejor adaptación a los nuevos procesos surgidos en el seno de su sistema; dichos procesos son indispensables para la supervivencia: los modelos desarrollados por los organismos vivos son útiles sólo en la medida en que puedan ser modificados.

Constituyendo un código genético inmutable produciría, a la larga, la extinción de la especie; una memoria inmodificable, la del animal incapaz de generar nuevas conductas, y una cultura inalterable, la decadencia y desaparición del organismo social⁷.

Así podemos entender que la cultura se sustenta en diversas memorias individuales de los integrantes del cuerpo social, en las redes simbólicas a través de las cuales éstos se comunican,

⁷JAMES WATSON, *Sobre el código genético*, Nueva York, 1969.

incidentalmente, en los objetos de la naturaleza que modifican, por esto decimos que dicho modelo no es homogéneo, como tampoco lo es el propio organismo social.

Por esto podemos afirmar, que la cultura está compuesta por diversas agrupaciones sociales, que configuran múltiples símbolos y se manifiestan de manera constante creando a su interior un fenómeno dentro de esa interacción, llamado aculturación el cual según el cual Dr. Enrique Beldarrín Chaple en su ensayo “En torno al termino cultura”, lo define como:

“Un proceso de diálogo entre dos culturas y al mismo tiempo un proceso de intercambio y aprendizaje mutuo; se utilizan algunas concesiones secundarias folklóricas que no afectan profundamente los esquemas culturales básicos, mientras que al mismo tiempo se obliga al receptor a una ruptura con sus propias tradiciones, asimilando así las del otro. El proceso de aculturación es lento, inconsciente y profundo, tanto que es muy difícil rechazarlo” Chaple, (publicado en internet: 6 de septiembre de 2004) Horizontes. Recuperado (28/07/09 3:55 am) de (<http://www.pucpr.edu/hz/013.html>)

De hecho toda cultura, toda conciencia y toda memoria consisten en un sistema de advertir heterogeneidades y discontinuidades. Por este motivo toda discontinuidad y todo fraccionamiento de condiciones dentro del grupo social, corresponden a la creación de una parcialidad del modelo, al que llamaremos subcultura. Estas subculturas son los instrumentos de adaptación y supervivencia que tiene el organismo social, las cuales se constituyen en un mecanismo de modificación de la cultura, lo que le permite ajustarse a los cambios del entorno y a los de su propio sistema.

En este sentido, podemos determinar que las subculturas son el resultado de la mezcla de símbolos que permite crear mecanismos de aceptación, para los individuos en un sentido de identificación con los otros, y de esta manera divergir con la estructura de la cultura dominante. Pero a su vez no generar una ruptura total con ella, debido que las subculturas si bien se diferencian unas de otras, siguen aceptando las reglas del juego previamente concebidas en el imaginario de forma inconsciente, las estrategias de la cultura dominante obedecen recursivamente a establecer patrones de conducta

A tal efecto Luis Britto García (1991) afirma:

“una cultura, pues, al igual que un código genético y una memoria, ha de lograr un equilibrio dialectico ideal entre la preservación de una cierta estabilidad estructural y la adaptación a situaciones sobrevinientes. Para mantener su estabilidad estructural, el organismo societario ha de integrar en su modelo cultural el registro de los componentes más esenciales y constantes de su medio, y de la organización y conductas comunitarias desarrolladas para responder al mismo. Para hacer frente a las transformaciones internas y externas, la sociedad debe permitir una amplia modificabilidad de dicho modelo.” (Britto García, 1991pág. 17)

Con base a lo anterior, podemos decir que la transformación del modelo llamado cultura dominante, yace en la construcción de individualidades o sistemas de comportamiento gremial, que asume a estas agrupaciones como parte de ella; les otorga un espacio en el cual se puedan manifestarse libremente, pero de forma marginada. Ya que si bien las subculturas, son agrupaciones que tienen alguna particularidad individual que las caracteriza, ellas responden fielmente ante la estructura funcionalista de la cultura hegemónica, porque entran en discordia con los preceptos de la cultura dominante pero cohabitan en ella bajo sus normas y reglas.

En tal sentido, estos aspectos o formas de división de manera parcial, conforman lo que se conoce bajo el nombre de subcultura, las subculturas son todas aquellas manifestaciones que conforman la inmensidad cultural y forman parte de manera sustancial de la misma cultura. Estas manifestaciones luchan entre sí hasta que una de ellas resalta, prevalece e impone su hegemonía sobre las demás, adoptando el papel de cultura dominante.

2.2 Culturas de dominio y las Contraculturas

“La Contracultura florece donde quiera y cuando quiera
Que unos cuantos miembros de una sociedad elijen
Estilos de vida, expresiones artísticas y modos de pensar
y ser que abrazan con entusiasmo el antiguo axioma
de que la única constante verdadera es el cambio en sí mismo” (Timothy Leary)

Como citamos anteriormente, cuando un sistema producto de su misma estructuración, no da paso a que las diversas manifestaciones culturales que habiten dentro de él, existan o coexistan de manera pacífica, esto produce que a su interior se produzcan manifestaciones culturales, que llegan a un grado irreconciliable de oposición con la cultura dominante; de manera tal, que estas agrupaciones asumen el papel de *contracultura* y los individuos que pertenecen a estas adoptan una postura de *marginalidad*.

Estas contraculturas, son una serie de colectivos y expresiones que surgen a partir de que el organismo social cierra la posibilidad de integración de estos grupos al sistema; y estos, al no sentirse respaldados, ni integrados por una cultura que les discrimina. Construyen un sistema propio, donde sientan sus bases en formas que entran en contradicción con lo impuesto, contra expresiones autoritarias, promulgadas por el sistema tecnocrático, en la medida que este busca imponer un estilo de vida y una visión homogénea del mundo.

A partir de esto, se produce un enfrentamiento entre las agrupaciones contraculturales y la cultura hegemónica la cual produce como resultado que los marginadores nieguen la diversidad cultural en su sociedad, y que a su vez impongan sobre los demás su modelo, imposibilitando de esta

forma cualquier método de expresión. En este sentido la cultura dominante adopta el papel de “controlador cultural”.

Por este hecho los símbolos, códigos y formas de vida que la contracultura tiende a utilizar como plataforma de lucha para la desestabilización de la cultura dominante, son muchas de las veces utilizados por esta última a través de la *industria cultural* desvirtuándolos y así mismo aniquilando su significado real de protesta o descontento.

Por esta razón, las contraculturas se ven en la necesidad de hacer una guerra ideológica, en la cual utilizan acciones de ridiculización dirigidos hacia elementos simbólicos de la cultura dominante. Esto con la finalidad de llamar la atención, tratando que de esta forma el medio se convierta en un fin. Esto a su vez, ha permitido que estas contraculturas capten mas individuos a su interior, y al ver ese nivel de aceptación social la cultura dominante mediante sus industrias culturales comercializa los símbolos originarios a las contraculturas desestimando de esta forma su postura contradictoria.

Por este motivo, la cultura dominante busca que todos los actores sociales vivan bajo el criterio de la normalidad. Criterio en el cual, el que cumple con las normas y no genera ruptura con lo establecido, que tienen una postura discordante con la cultura homogénea son ubicados bajo el criterio de la anormalidad, situándolos principalmente dentro de la esfera del “otro”. A ellos se los mira como si fueran “freaks” o monstruos, seres que habitan en la nada absoluta, infrahumanos, bárbaros, etc.

Luis Britto García afirma:

“la cultura es la mediación que el hombre crea para cubrir con símbolos la distancia que lo separa de la naturaleza. Así, desde el principio y por esencia, la cultura fue una contracultura, ya que esta es una disruptiva fracturación de símbolos, artefactos, conductas, progresivamente “diferenciada de”, y con frecuencia opuesta a la normativa natural del instinto”.⁸

Bajo este criterio podemos determinar, que las agrupaciones contraculturales rompen con las estructuras morales y su accionar radica en alejarse de normativas jerarquizantes que actúan y se expresan fuera de lo institucional todo el tiempo. De esta manera, las contraculturas edifican un escenario de libertad mediante la creación de una serie de mecanismos, acciones y relaciones que rompen con el proceso automatización de las relaciones sociales.

Automatización desarrollada por las instituciones que gobiernan la cultura, que utilizan a sus aparatos ideológicos, para establecer arquetipos y estigmatizar a las personas pertenecientes a las

⁸BRITTO GARCÍA, LUIS, El Imperio Contracultural del Rock, cap. Cultura y contracultura, Buenos Aires, 1991, P 22.

diversas contraculturas. Muchas de las veces, el arquetipo usado es el de un sujeto raro, asocial, y peligroso. La cultura unitaria con esto busca básicamente desestimar las posturas que entran en contradicción con los preceptos de la sociedad tradicional.

Lo anterior es afín a lo que Nietzsche llamó “transfiguración”, es decir, una filosofía y una forma de vida que supone experimentar continuamente con el cambio o la transformación de aquellos valores dominantes, las percepciones y las creencias como un fin en sí mismo.

Hay que entender que este último tipo de discurso no solo es exclusivo de la contemporaneidad.

“Desde el Imperio romano las clases dominantes, han buscado someter a grupos que generan discordia con los preceptos del statu quo, por ejemplo el que no aceptaba el estoicismo, con sus pretensiones de racionalidad y universalidad, casi siempre el poder, lo ubicaba en la frontera de los otros, porque los miembros de la cultura dominante siempre han buscado un discurso que permita incorporar, a todas las personas dentro de una cultura unitaria. En el de la escolástica medioeval, por ejemplo, todo era racionalidad, menos las premisas. Maquiavelo propone un universo social ausente de moral y regido por el apetito de poder, sólo para ponerlo al servicio del nacionalismo italiano. Bodino postula un derecho natural universalista, para ungirlo al carro de la teoría de la soberanía. Hobbes predica un mecanicismo y relativismo pragmáticos, para construir con ellos el pedestal del absolutismo”.⁹

Así han existido durante toda la historia varios ejemplos de agrupaciones contraculturales, pero refiriéndose a un conjunto de determinadas prácticas sociales, políticas e ideológicas. Uno de los ejemplos de contracultura que tuvo una gran importancia sucedió en la década de los sesenta, en el siglo XX, en los Estados Unidos de Norteamérica. Con la aparición de movimientos sociales que tenían como plataforma de lucha la protesta social, en un inicio surgieron los *beat* y más tarde los *hippies*, que decidieron enfrentarse a las costumbres y a las normas sociales vigentes, proponiendo modelos alternativos de existencia.

Así, la ‘contracultura’ nace como oposición a la cultura oficial y a los valores dominantes en las sociedades capitalistas de entonces (consumismo, tecnocracia, represión sexual, valores religiosos, etc.). Lo que se pretendía era suplantarse esos valores por otros más afirmativos del ser humano que fomentaran la autenticidad y la libertad.

La contracultura en este sentido, más que un movimiento filosófico o intelectual, fue una forma de vida que se plasmó creativamente en la literatura, la música, la ecología y las artes plásticas.

Algunos de los rasgos generales que caracterizaron a los movimientos contraculturales fueron:

⁹BRITTO GARCÍA, LUIS, El Imperio Contracultural del Rock, cap. Cultura y contracultura, Buenos Aires, 1991 Pag. 42.

- *La marginalidad*: voluntariamente se declararon *al margen* del sistema político y económico capitalista.
- *El afán de libertad*: Reivindicaron libertad para el cuerpo, así como para la conciencia, rechazando las imposiciones sociales, ideológicas y religiosas. En ese sentido, defendieron la individualidad por encima de cualquier tipo de sistema uniforme. Defendieron el amor libre, el cosmopolitismo ("*ciudadanos del mundo sin patrias*"), el pacifismo ("*haz el amor y no la guerra*"), la insumisión y la desobediencia legítima.
- *La vuelta a la naturaleza*: Muchos abandonaron la vida en las ciudades y se trasladaron al campo, donde fundaron comunas para vivir, rechazando el consumismo artificial, acabando con la propiedad individual ("*todo es de todos*") y fomentando formas de vida alternativas (trabajo colectivo independiente, autosuficiencia económica). Se declararon radicalmente ecologistas.
- *La búsqueda de la felicidad*: alcanzar la felicidad personal era para muchos jóvenes el objetivo de la existencia humana. Para ello había que romper con la educación recibida y liberarse de las normas morales que defendía la sociedad tradicional. Reivindicaron la experiencia (probar todo lo que aumente la felicidad) como forma de alcanzar la realización personal. De ahí la importancia que para ellos tuvieron la música, las drogas, el arte o las relaciones humanas.
- *La protesta*: la contracultura fue un movimiento radicalmente crítico con el sistema. Utilizaron las manifestaciones de protesta para hacer público su ideario. Su crítica alcanzó a todo lo que defendía el sistema: sociedad de consumo, militarismo, religión, política, desarrollo industrial, etc.

Desde mi postura, la contracultura es un concepto que aun puede seguirse utilizando para analizar las culturas juveniles. Esto porque nos permite diferenciar dos tendencias: entre los jóvenes que desean incluirse en la cultura de tendencia hegemónica a través de su diferencia, y los que quieren mantenerse al margen, rechazándola y confrontándola permanentemente. La contracultura analizado desde esta posición, es este conjunto de formas de ver la realidad que entra en contradicción con la visión de una cultura homogenizadora y unitaria.

Diversos grupos sociales, hartos de valores huecos, segregación, empleos miserables y falta de oportunidades educativas, han construido culturas propias donde estos actores pueden vivir y pensar al mundo a través de sus códigos símbolos y signos propios que entran en contradicción con el deber ser y las costumbres que rigen a la cultura hegemónica. La contracultura en este sentido surge como una respuesta desafiante, a la falta de sentido en el discurso oficial de una sociedad.

Además, no podemos reducir las culturas juveniles –como en el caso de Francisco Valenzuela y otros autores, como los profesores canadienses¹⁰- a sus consumos y a la industria cultural y, descalificar así, su carácter contracultural, ya que no sólo se trata de lo que consumen los jóvenes, sino el comprender cómo re-significan y reapropian esos objetos de consumo.

“El consumo genera identidades, intercambiamos productos para satisfacer necesidades que nos hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos.”¹¹

Además, las prácticas de los jóvenes involucran otros aspectos como el lenguaje, la música, el cuerpo, la vestimenta, sus producciones artísticas, sus experiencias cotidianas y colectivas. Estas prácticas sirven como medio de expresión, de protesta y como una propuesta de transformación cultural de la sociedad.

En diversos jóvenes existe claramente una postura crítica. Por ejemplo, en el plano artístico, están quienes desean ser incluidos en los programas y espacios que otorgan las diferentes instituciones. Pero también están los que los rechazan, buscando espacios alternativos en los cuales expresarse.

Para efectos de la investigación vemos que es importante realizar un acercamiento a los distintos movimientos juveniles que dieron paso a la formación de subculturas y contraculturas como la visión de las instituciones en relación a lo juvenil.

2.3 Los jóvenes, sujetos de irrupción social en el siglo XX

La juventud ya no pide. Exige que se le reconozca el derecho de exteriorizar ese pensamiento propio de los cuerpos universitarios por medio de sus representantes. Está cansada de soportar a los tiranos. Si ha sido capaz de realizar una revolución de conciencias, no puede desconocerle la capacidad en el gobierno de su propia casa. (Manifiesto Liminar, Córdoba, Argentina, 1918)¹²

El movimiento del 18, fue un movimiento político universitario, que continuó con las preocupaciones presentes desde hacía tiempo en la agenda universitaria del país. Para entender este proceso, el Cordovazo fue compuesto por varias etapas con características diversas que merecen ponerse en consideración. La primera de ellas surge en el año de 1917 y constituye el momento de conformación originaria del grupo de estudiantes “rebeldes” que desarrollan su

¹⁰HEALTH JOSEPH y POTTER ANDREW, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura* defienden que las décadas de rebelión contracultural no sólo no han servido para nada, sino que han resultado contraproducentes para los fines que pretendían alcanzar. Ed. Taurus, 1991.

¹¹CANCLINI, GARCÍA, N, *Consumidores y Ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, México, Ed. Grijalbo, p. 43.

¹²BALARDINI, SERGIO, ALEJANDRO, *Movimientos juveniles, Cordova, Cordovazo y después*, Mexico, Pág. 10.

protesta en y desde Córdoba buscando apoyo en otras instituciones y referentes de la ciudad así como en el gobierno nacional. En esta fase se buscaba principalmente desarrollar cambios en la estructura de la educación superior, el acceso a cátedras por concurso, el derecho de agremiación y la participación estudiantil en el gobierno universitario. Su fin era el de consolidar una educación pública gratuita, libre de los intereses propugnados por la clase capitalista.

Desde marzo de 1918, cabe distinguir una segunda fase caracterizada por la fortaleza del movimiento estudiantil debido a la unión de las juntas directivas de los Centros de Estudiantes en un organismo único (Comité Pro Reforma Universitaria), estableciéndolo como un grupo político, capaz de reunir en una sola voz los descontentos de una clase social, la clase media, este movimiento irrumpe a la vida y lucha principalmente por la obtención de espacios y derechos políticos, su reclamo se basaba en la recuperación de lo que históricamente la burguesía y sus intereses siempre le han negado, la generación reformista constituyó su pensamiento en una trilogía de ideales tales como: la emancipación del hombre, la democracia y la justicia social, su misión era el combatir una democracia sin ideales y dejar detrás un progreso que mira al hombre, solo como una máquina.

Desde la Reforma Universitaria de Córdoba (Argentina), en 1918, hasta nuestros días, los movimientos estudiantiles, no han dejado de ser protagonistas de las transformaciones sociales, políticas y culturales. El decurso de los hechos fue mostrando los alzamientos estudiantiles y también obreros. De esto dan cuenta, por ejemplo, las luchas del campesinado convertido en peón del capitalismo y de aquél que sometido a las injusticias del terrateniente del banano, supo levantarse a tal punto que nuevas prácticas de aniquilación surgirían. Las luchas populares fueron objeto de sangre y fuego. La masacre de las bananeras en Colombia es un testimonio más de la crueldad del capitalista latifundista. “Córdoba dejaba al descubierto la perennidad de las estructuras coloniales y sus usos lógicos de las élites; estas se enquistaron en dichas estructuras para perennizar lo que 500 años de despojo había impuesto el hábil saqueador peninsular. Nuestras tierras, su cultura y las formas de “saber ilustrado” abrigaban el descontento popular. El estudiante, junto al intelectual literario, supo entender la estratagema elitista y se alzó, porque manifestando, la voz levanta el velo que oculta la injusticia y la esclavitud.”¹³

A mediados del siglo XX, a partir de la postguerra (II guerra mundial) se reivindica la categoría de juventud,¹⁴ En esa época se registraron algunos movimientos con planteamientos estrictamente

¹³ BALARDINI, SERGIO, ALEJANDRO, *Movimientos juveniles, Cordova, Cordovazo y después, Mexico*, Pág. 10.

¹⁴ VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL, *Movimientos Juveniles en América Latina*, cap.1, de los pachucos a los cholos. *Movimientos juveniles en la frontera MEXICO-ESTADOS UNIDOS*, pág. 12.

juveniles, en la medida que establecían límites de adscripción y diferenciación con el mundo adulto, Entre estos se destacan los Wandervogel y los Burshenshafen alemanes, los nihilistas rusos y los Angry Young men ingleses, la lostGeneration y la beat Generation.

El papel que juegan estos movimientos, es el de poner sobre la palestra social, la condición juvenil como un actor social emergente, que se establece de forma acelerada en la sociedad, por la urbanización de la población, por el crecimiento económico de la posguerra, por el “envejecimiento tardío” de la población económicamente activa de los países desarrollados, generando con esto el incremento inusual en la expectativa de vida, originada por los grandes avances y descubrimientos en la ciencia médica.

A partir de esto se vio la necesidad de insertarlos en la sociedad, como nuevos actores sociales, todo esto para generar un equilibrio y propinar un relevo generacional que permita la sobrevivencia del sistema; pero para que no se produzca una descompensación, se buscó que esta inserción sea moderada y paulatina. Para dar cumplimiento a esto se incrementó el periodo educativo con el afán de controlar a estos grupos sociales en auge y crecimiento, se prolongó el espectro juvenil al retrasar su incorporación al mundo adulto y se desarrolló industrias culturales, como la música, el cine, la moda, para incorporar a estos grupos al mercado.

A partir de lo dicho anteriormente, la perspectiva de los grupos dominantes estableció un concepto de juventud, donde estos eran vistos como entes proscritos que habitaban sobre los linderos de la ley, sectores y grupos subalternos que construyen posturas y formas de representación a partir de la pugna con lo establecido. Debido a esto, muchas de estas agrupaciones buscaron crear espacios de identificación y ruptura con la postura impositiva de los grupos dominantes, desarrollando importantes movimientos que cuestionaban al estilo de vida propuesto por los sectores capitalistas de la posguerra.

En este mismo sentido en los años sesenta, se estableció un nuevo movimiento de resistencia llamado la cultura underground, que en estos años paso a convertirse en la tendencia ideológica que abarcaba dentro de sí a la juventud desilusionada de la política, este actor social surge en este escenario, debido a sus posiciones contradictorias con lo impuesto por el statu quo o el establishment. Esta irrupción fue realizada en un marco donde la universalización de los derechos humanos estaba en inmersa en todos los estamentos de la sociedad, donde los grupos fascistas habían sido casi erradicados y una revolución tecnológica que estaba en pleno auge.

El surgimiento de esta cultura en la escena norteamericana se da en un marco de proliferación de modelos alternativos de sociedad, que expresaban deseos de transformación cultural, social y

política, debido a la desconfianza total en las formas y acciones políticas tradicionales, fueran estas el parlamentarismo o la revolución.

Estos eran los años de la no violencia que se expresaba en el movimiento flowerpower (Hippie), que se caracterizaba por un optimismo grande en la consecución de cambios, por la liberación de los instintos agresivos, la iluminación interior, al amor universal, la paz mundial, que buscaba principalmente dejar de lado el mundo industrializado, mediante la constitución de comunas agrícolas de auto sustento, generando así una ruptura con los aspectos más importantes de la civilización tecnológica.

Sin duda un aspecto importante que configuró a este movimiento, es la posición central que tuvo la droga en esa época. La droga era una experiencia colectiva que amalgamaba dentro de sí, el misticismo, el idealismo, la religión oriental y la no violencia, convirtiéndose este, en el instrumento de ruptura con la realidad, estas agrupaciones tenían como principal precepto el redescubrirse interiormente.

A partir de ese momento se configuro la revolución psicodélica, una etapa donde el uso indiscriminado de estupefacientes, la revolución sexual, la predicación oriental y la iluminación interior, configuraban la postura de los jóvenes del movimiento hippie y en donde sus miembros creían que la droga era la solución a todos los problemas.

“La marihuana era el catalizador para específicas percepciones estéticas, de tipo óptico y auditivo, personalmente bajo la influencia de la marihuana he entendido la estructura de algunos fragmentos de jazz y música clásica de un modo diferente. He descubierto por primera vez cómo ver los cuadrados mágicos de Klee de modo en que pretendía el pintor. Y he visto renovados muchos panoramas y paisajes naturales que antes había mirado ciegamente, no se trata de alucinaciones se trata de percepciones profundizadas que también se podrían catalizar, no solo con la hierba sino con otro conocimiento natural, que tenga el poder de modificar el estado de ánimo, como un amor intenso, una muerte familiar, un imprevisto crepúsculo sereno después de la lluvia, o la visión de la espectral realidad de neón de Times Square que se puede obtener a veces cuando se sale después de haber visto un film extraño. ¡Por lo tanto, todo es natural!”(Allen Ginsberg: 1970).¹⁵

A mediados de 1960 surgen los yippies como una organización de jóvenes que establecían discordancias entre su pensamiento y el propugnado por las clases dominantes, este era un movimiento conformado por organizaciones estudiantiles y miembros de la cultura underground que buscaban distanciarse con la apoliticidad propugnada por el movimiento hippie. Los yippies eran agrupaciones políticas surgidas en la era del LSD, estas se establecen a partir de la fusión entre el hippie y el guerrillero de la urbe, este movimiento surge debido que el proceso de transformación hippie se torno en pasivo, por la degradación de sus posiciones, por un utopismo inmovilista y por la revolución psicodélica.

¹⁵MAFFI MARIO, L a Cultura Underground, la liberación a través de la droga, pág 58.

La misión de los yippies radicaba en construir una revolución continua expresada en el rechazo a los modelos de comportamiento, disintiendo de forma radical con los preceptos impuestos por la cultura, el gobierno y el establishment. Ellos pensaban que la única forma de establecer una nueva sociedad era destruyendo la vieja.

“las experiencias políticas de los años sesenta, las perspectivas que ponderaban como consigna la imaginación al poder, el prohibido prohibir, o el poder para el pueblo se salían del libreto establecido. El joven desde los años treinta evidenciaba la vialidad de la educación como recurso de movilidad social devino agente extranjerizante, sospechoso de ideas comunistas, amoral y sexualmente promiscuo”¹⁶.

Para 1980 y 1990 debido a la ausencia de proyectos nacionales en el tema de las juventudes, se dio una resemantización del concepto joven, determinándolo como un ser invisible, como un ente proscrito, que habita en la esfera de lo otro, ligando a estos actores sociales principalmente al mundo del ocio y lo delincencial, responsabilizando a los jóvenes por los altos índices de violencia en las ciudades; y convirtiéndolos a estos, en freaks o monstruos.

Eventualmente estos entes se los visibilizo como un problema a erradicar, siendo representados como el enemigo interno de la sociedad, agrupaciones de una estructura organizativa formal e informal, donde los miembros de estos se apropiaban de los elementos que les proveía las industrias culturales y a partir de esto construyeron símbolos de adscripción y diferenciación, donde sus acciones se enfocaban en no acatar las normas establecidas y que sin reparos establecieron nuevas prácticas y expresiones culturales que rompieron con las impuestas por el órgano social.

“el joven como un monstruo va cobrando vida propia y llega aterrorizar de verdad, amenazando la habitabilidad de la ciudad”¹⁷

Debido a esto desde los inicios del siglo XXI, las denominadas culturas juveniles, se han conceptualizado como agrupaciones conformadas por jóvenes que crean espacios de construcción de identidades, que se construyen y edifican nuevos procesos culturales en un marco de interrelaciones entre sus miembros, que se afirman mediante la utilización de símbolos signos y códigos propios, y que se expresan mediante, las herramientas que les otorga las industrias culturales, como la moda, la música etc.

¹⁶ VALENZUELA ARCE, JOSÉ, MANUEL, *Movimientos juveniles en América Latina, cap.I, de los pachucos a los cholos. Movimientos juveniles en la frontera MEXICO-ESTADOS UNIDOS*, Mexico, 1998 pág. 15.

2.4 El mundo de los jóvenes y las instituciones

Así lo joven (más que los jóvenes) se ha convertido oficialmente en el “reducto imaginativo” de la sociedad. Lo cual no es otra cosa que una simple excusa para que los adultos interpreten a su modo lo que hay que entender por lo que es la juventud (Riviere)

Al hacer un acercamiento a la realidad de los jóvenes, nos podemos dar cuenta que este es un grupo complejo, diverso, cambiante y heterogéneo. Actualmente, existe incluso un debate sobre el apareamiento de la categoría juventud. Para algunos autores, su aparición se remonta con la llegada del capitalismo, y para otros en cambio, este fenómeno ha existido desde que se conformaron las sociedades humanas¹⁸.

Sven Morch sitúa la aparición del concepto de juventud en el siglo XVIII, con el surgimiento del capitalismo en Occidente, ya que dentro de este proceso se muestran las características específicas del joven, el niño y el adulto; buscando con esto que todos estos actores sociales, se involucren dentro de los procesos de producción, para así poder obtener grandes tasas de ganancias y réditos económicos. Por ello la sociedad dentro de esta etapa reconoce a la juventud, como un periodo en la cual le son impuestas al individuo, demandas y tareas que definen sus comportamientos. En este sentido, la categoría juventud se entiende como un producto que nace de las relaciones sociales, como un hecho histórico, que surge como resultado de los cambios ocurridos en las fuerzas relacionadas a la producción. Desde lo anteriormente citado este concepto es entendido como una etapa de formación, como un proceso intermedio entre la niñez y la adultez, donde los individuos adquieren de la sociedad las herramientas que les permiten una futura inserción en las estructuras formales.

Existen varias teorías desde la psicología que sostienen que la juventud es una etapa de la vida donde se genera en el individuo un sinnúmero de cambios explosivos, inevitables en el desarrollo humano. Dentro de estos postulados se encuentra el autor Stanley Hall, quien influenciado por el darwinismo crea la teoría de la “Recapitulación”, según la cual, a cada etapa de la genética humana le corresponde una fase de la historia del género humano. En contraparte, la antropóloga Margaret Mead sostiene que no en todas las sociedades la juventud es una etapa de crisis, sino que esta es

18A esta última consideración se suman los autores del Informe de Juventud en España: José Luis de Zárraga, Enrique Gil Calvo, Elena Menéndez Vergara, Fernando Conde, Domingo Comas Arnau, Rafael Prieto Lacaci, Ricardo Montoro Romero, Francisco Alvira Martín y Andrés Canteras Murillo. (1985), quienes señalan que la juventud es un proceso de formación de “agentes sociales” para la reproducción de toda sociedad. Véase, Roberto Brito Lemus, “Identidades juveniles y praxis divergente. Acerca de la conceptualización de juventud” en Alfredo Nateras (coord.) Jóvenes, Culturas e Identidades Urbanas UAM, México, 2002, p.46.

relativa según el grupo social al cual se pertenezca; por lo tanto la juventud no necesariamente representa un periodo de crisis o tensión¹⁹.

Finalmente aunque la juventud desde una postura biológica es entendida como una etapa de cambios y transformaciones a nivel orgánico, que fisiológicamente está determinada por brotes disimiles de crecimiento, que está dada, por un creciente deseo e impulso sexual; en virtud que esta es una etapa del ser humano en la que hombres y mujeres anatómicamente están listos para la procreación.

Pero esto le confiere es una significación como una etapa vital que permite la inserción social de estos actores (la cual como veremos más adelante, se construye muchas veces fuera de la formalidad social: empleo, consumos culturales, prácticas, producciones artísticas, entre otros), así como la *percepción social* de los cambios biológicos y su repercusión en la sociedad.

“Las formas de juventud son cambiantes según sea su duración y su consideración social; y, sus contenidos dependerán de los valores asociados a este grupo de edad y de los ritos que marcan sus límites”²⁰.

Es importante señalar, que cuando hablamos conceptualmente de “jóvenes”, partimos de la diferencia entre adolescencia y juventud; la primera alude a una categoría biológica-psicológica, que se caracteriza por una serie de cambios físicos y emocionales, donde se modifica el ambiente de la infancia mediante la adjudicación de nuevos roles, normas y exigencias que impone la sociedad; dejando de lado los juegos, la inocencia y adquiriendo nuevas responsabilidades y actividades. En tanto la juventud desde una perspectiva antropológica aparece como una construcción cultural, relativa en el tiempo y en el espacio²¹, con determinado tipo de problemáticas y prácticas culturales; por lo cual, también el concepto de juventud ya no se puede utilizar para referirse a un solo tipo de joven, pues las representaciones juveniles se han multiplicado, además de que es la generación lo que caracteriza a estos grupos.

En nuestros días, el panorama económico, político y cultural en el que se encuentran inmersos los jóvenes, ha permitido tener una visión más amplia y conocer cómo durante el siglo XX, las condiciones socioeconómicas y de clase fueron definiendo la construcción diferenciada de las culturas juveniles, sin embargo, en las últimas décadas, las culturas juveniles se han incorporado

¹⁹ MEAD, MARGARET, *Cultura y Compromiso, estudio sobre la cultura generacional*. Buenos Aires, Argentina. Granica editor.

²⁰URTEAGA, MARITZA, “El Cuerpo Juvenil como Territorio Cultural”. *Texto publicado en la Revista Comunicología: indicios y conjeturas, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana*, Ciudad de México, Primera Época, Número 2, Otoño 2004.

²¹FEIXA, CARLES, *El reloj de arena, Culturas Juveniles en México*, SEP-Causa Joven, México, 1998, p. 17.

como los nuevos referentes conformados en la conectividad con procesos globales, el desarrollo de las industrias culturales y las mediaciones de consumo.

Pero todo lo anteriormente citado entra en contradicción con los preceptos desarrollados por las organizaciones que edifican la cultura tales como: el Estado, la familia, centros educativos, la iglesia, los medios de comunicación, Ong's, etc. Ya que estas instituciones no conciben la idea de que estas culturas sea los nuevos referentes que tiene la juventud. Todas estas culturas gestan un sistema cultural que muchas de las veces configuran patrones identitarios distintos a los que la cultura hegemónica propugna.

Y es así que a estas culturas que tienen a su interior población en su mayoría joven las instituciones desarrollan un concepto de juventud como un proceso generacional, que es restringido a la edad, como una época de desequilibrio, goce y despreocupación; donde los jóvenes viven en un mundo de irresponsabilidad, violento, incontrolable.

Hallándose en una etapa guiada por el instinto; un periodo de transición y preparación, donde los seres humanos pasan de una inmadurez, a un ser adulto, es decir, un ser controlable y racional, categorizándolo como un ser²²“Normalizado”.

Lo dicho plantea que la normalización es el medio para ser reconocido como parte complementaria de la cultura, como un miembro activo y participativo en la construcción de la sociedad, que se determine a normas, reglas y lineamientos; incorporándose al mundo de lo laboral y a las responsabilidades familiares.

Para identificar la mirada juvenil de mejor manera, ahondaré sobre la postura desarrollada por las instituciones gubernamentales culturales, en relación temas de juventud desarrollados por la ONU y la visión de los estados Iberoamericanos acerca de la misma.²³

La ONU, en 1985 observando que la juventud es una categoría ambigua vio la necesidad de realizar una definición operacional, que permita clasificar a esta etapa dentro de una perspectiva demográfica, utilizando a la edad, como criterio para identificar a los grupos sociales. De esta manera se estableció que la juventud se construye como una categoría, como una etapa de la vida

²²ISLAS, JOSÉ ANTONIO, *Movimientos juveniles en América Latina, Integrados, movilizados, excluidos Normalizado*, Pág. 124. el joven está apto para ejercer protagonismo social, la misma sociedad no le otorga el certificado de actuación hasta que está normalizado: es decir hasta que es un adulto racional responsable, controlable.

²³ ROSENFELD, KAREN, *Tesis, Identidad y posición social en grupos juveniles, diversidad en hiphoperos y hiphoperas*, Santiago, 2006, Pág. 14.

que se da entre las edades de 15 a 24 años, aunque este rango según las exigencias que impongan los contextos particulares o nacionales se puede desplazar hacia arriba o hacia abajo.

Los diferentes países de Iberoamérica al definir la juventud, lo han hecho en base a diversidad de criterios en relación al rango de edad que debe determinar a esta etapa. Por ejemplo En Colombia se ha definido lo joven en un rango de edad que va desde los 14 a los 26 años, Bolivia, Ecuador y el Salvador entre los 15 y 24 años y en Nicaragua entre los 18 y 30 años.

Las diferencias en el rango de edades que definen a la juventud en Iberoamérica revelan al menos dos tendencias, la primera la ampliación de la juventud a edades más tempranas y más altas, esto se puede expresar, porque la juventud se está expandiendo no solo en edad, si no en el nivel de representación que tiene en la sociedad, esto puede deberse por el incremento de la esperanza de vida alrededor de los 70 años de edad, consecuentemente esto implica un incremento proporcional de la juventud en la población, pues estas identidades estarán determinadas por aspectos sociales propios, que se expresan en una mayor demanda de educación, trabajo y prolongación de periodos educativos.

La segunda tendencia a destacar nos muestra, que la definición de lo entendido como joven se da en una superposición entre la adolescencia y la adultez, a partir de esto podemos entender a la juventud como un rango que se determina entre las edades de 12 a 17 años, que llega a su fin cuando los hombres y mujeres obtienen su ciudadanía a partir de los 18 años de edad.

Edad en la que las personas deben asumir derechos y deberes porque se cree que los sujetos son plenamente conscientes de sus actos, al entender claramente cuáles son las competencias y atribuciones que la sociedad les otorga, a partir de esto pueden ser inscritos en el padrón electoral para que sean partícipes en las votaciones de autoridades y representantes tendiendo de esta forma a ser sumidos dentro de la programación adulta.

Lo juvenil visto desde estas instituciones culturales, se lo ha identificado como una etapa de desobediencia y de indeterminación, donde el objetivo impuesto por esto que llamamos cosa nación, es concebir una juventud solo desde su funcionalidad en el sistema, desarrollando un concepto, el cual radica en mirar lo joven como un período de preparación hasta su ingreso a la adultez .

Esta etapa, es conocida como²⁴“castración”, etapa en la cual los individuos, no son reconocidos como pares por la sociedad, debido que se mira a estos actores como miembros de la esfera de los “otros”, estos “otros” son relatados como aquellos seres que roban nuestro goce y que viven en el exceso.

Así estos grupos marginan a estos seres debido a que no siguen los lineamientos del statu quo, pues su modo particular de expresar su goce, los excesos que realizan y el desarrollo de acciones que rompen con estructuras morales e ideológicas. Marcan los límites de la fractura con lo establecido. Al identificar a la juventud, como el “otro” de las organizaciones culturales, se ha generado una visión negativa de lo juvenil, que muestra a estos actores como miembros pasivos de la sociedad, entes sin capacidad de expresión y decisión, concibiéndolos como “sujetos sujetados”²⁵, que viven en una dependencia o semi dependencia con el hogar paterno, que tienen la posibilidad de consumir, pero todavía no están aptos para producir, son personas con posibilidades futuras pero no son vistos como seres productivos en el presente.

Herrero y Navarro nos dicen que la experiencia del joven ante las instituciones:

“Es un escenario de total extrañamiento: frente a sí mismo y a su propio cuerpo, frente a los espacios que habita, los roles establecidos, las normas, los valores, (heredados e inducidos). Todo familiar se le presenta ahora, como un escenario cuyo sentido aparece como algo ajeno e independiente de mi existencia. Ante tales condiciones, extrañamiento, y no pertenencia se hace casi sinónimos”.²⁶

A partir de lo citado, podemos determinar cómo mecanismos que la sociedad ha impulsado para la incorporación de los jóvenes a la adultez, en la actualidad han dejado de funcionar a nivel global. En los 70 y 80 la escuela era el método de incorporación por excelencia a la adultez, pero en estos momentos la misma no garantiza el ingreso al mercado del trabajo, cada día más el mundo laboral se ha especializado, esto debido al gran desarrollo tecnológico y el aumento en la productividad, cada día más se aumenta la brecha entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, generando nuevos procesos de producción, donde la necesidad de actualización permanente, obliga a pensar en procesos educativos más largos en la formación de destrezas y saberes que permitan adaptar a

²⁴ SYSEK, SLAVOJ, *El acoso de las fantasías, capítulo la obscenidad del poder*, Buenos aires, Editorial Akal, 2010, Pág. 124. La castración, es el culpar al otro del robo de nuestro goce, es el hecho traumático de que nunca poseímos lo que supuestamente nos ha sido robado.

²⁵ PERÉZ ISLAS, JOSÉ ANTONIO, *Movimientos juveniles en América Latina, Integrados, movilizados, excluidos*. Sujetos sujetados, es decir sujetos con la posibilidad de tomar algunas decisiones pero no todas.

²⁶ PERÉZ ISLAS, JOSÉ ANTONIO, *Movimientos juveniles en América Latina, Integrados, movilizados, excluidos*, Pág. 125.

los jóvenes a escenarios dinámicos y cambiantes, generando así una postergación obligatoria de lo laboral y del mundo de las obligaciones.

A nivel mundial nos enfrentamos a que los jóvenes comprenden casi la tercera parte de la población. A principios de este siglo, había alrededor de 88 millones de jóvenes en el mundo sin empleo, o sea el 47% del total de desocupación. En el país el 75.8% sufren de desempleo o no son económicamente activos. Únicamente trabajan: el 22.0%; se dedican a labores del hogar: 21.1%; estudian y trabajan: 4.8%; sólo estudian: 44.8%; no estudian ni trabajan: 28.4%; 6.5% desempleados;; 7.7% tiene acceso a estudios profesionales.

El 72.8% de los jóvenes no participa o ha participado alguna vez en alguna asociación o grupo de cualquier tipo, de los que sí lo han hecho alguna vez: (45.3%) grupos deportivos, estudiantiles (23.9%), religiosos (15.4%), culturales o artísticos (6.6%); 84.8% dijo que la política le importa poco (43.3%) o nada (45.5%), sólo a un 12.7% le interesa mucho. Observemos la siguiente tabla en los anexos.²⁷

Estas cifras, dejan expuestas la realidad de millones de jóvenes entre los 18 y 30 años, que para obtener un trabajo siendo bachilleres o estudiantes universitarios tienen que sufrir muchísimo y muchas veces el trabajo obtenido es mal remunerado, esto no permite que estos actores puedan obtener una separación integra del núcleo familiar, por lo tanto hasta obtener un título, los jóvenes viven en una etapa de codependencia familiar e institucional, esto debido a los trabajos que tienen acceso no les dan la posibilidad de tener cierta seguridad y menos la posibilidad de pensar en construir un nuevo núcleo familiar.

Aquí podemos ver claramente, que los jóvenes acceden menos a los servicios de salud institucionalizados. Los que trabajan lo hacen en condiciones precarias, lo cual se expresa no sólo sueldos bajos, largas jornadas laborales, sino sobre todo una condición de informalidad e ilegalidad contractual y por ende un acceso mínimo a la seguridad social. Por ello, algo común a todos ellos es la exclusión social a la que se enfrentan²⁸.

Si se concibe a la juventud, como una etapa de transición hacia la vida adulta, donde se moldean identidades, estilos, formas de ser y estar en el mundo. Es importante comprender que los valores de muchos jóvenes no coinciden necesariamente con los de los adultos, hay jóvenes que se resisten

²⁷ Anexo 1

²⁸ Idem, p. 34. Aún no se cuenta con una encuesta local sobre juventud, por ello, nos remitimos a los datos plasmados en la Encuesta Nacional, se consideró a 922 jóvenes, lo que representa 0.06% de los que tienen edades de entre 12 y 29 años, según el censo del año 2000. 53.1% son mujeres y 46.9% son hombres, 80.9% vive en localidades urbanas, es decir, que se encuentran ubicadas en un municipio que tiene más de 20,000 habitantes.

a ser domesticados y que no están a la espera de “asumir los roles del adulto”, que no comparten los modos de inserción en la estructura social. de este modo sus conductas, manifestaciones y expresiones entran en conflicto con el orden establecido.

Por ello, podemos decir que la juventud no es un periodo de transición o preparación para la vida adulta, es un modo particular y colectivo de experimentar y participar en el mundo.

La imagen de los jóvenes que nos llega de la cultura de tendencia hegemónica, proviene muchas veces de la moda, la televisión, la publicidad, la música comercial, pero no necesariamente es la que comúnmente entienden los jóvenes de sí mismos.

Por ello hay un enfrentamiento constante con lo que representa lo adulto, que a lo largo del tiempo ha construido una concepción errada de lo que es *ser joven*, y de esta forma las instituciones, que tienen una visión adultocéntrica, han contribuido a reproducir estas juventudes inventadas, creando modelos de jóvenes que viven bajo el concepto de normalidad. Donde estos siguen las normas, leyes y preceptos de la cultura dominante y a los jóvenes que entran en contradicción con lo anteriormente dicho, se mantienen en los márgenes de lo establecido: la familia, la escuela, las leyes, las instituciones, etc., que tienden a unificar y neutralizar las conductas de los jóvenes.

Ante esta situación, muchos de ellos buscan diversas alternativas para subsistir, para diferenciarse de la imagen de lo juvenil impuesta por las instituciones. Por ello, hay jóvenes que se caracterizan no por su futura ‘inserción’ al sistema dominante, sino por su desprendimiento: se niegan a ser objetos manipulados de acuerdo a los intereses del sistema. Estos jóvenes se agrupan, se organizan y se resisten, configurándose como otra forma de construcción social de la realidad.

Los grupos gestores de la cultura dominante, han construido un modelo donde la juventud que no quiere formar parte del modelo, es vista de una forma patológica, a partir de que los miembros pertenecientes a estos grupos etarios, han sido identificados como criminales o futuros criminales, forjando una imagen de ellos de forma estereotipada, mostrando a este grupo social como sujetos conflictivos a los cuales debe temerse. Todo esto porque no comparte con las imposiciones determinadas por los entes culturales debido que sus concepciones, formas de ver y entender la realidad rompen con los parámetros impuestos por la moral.

Es de destacar que las culturas juveniles son gestoras de formas de comunicación alternas, que se dan en la construcción de nuevas relaciones, donde los procesos interacción establecidos entre los individuos de la misma agrupación generan nuevos mecanismos de legislación, que son contruados en base a las necesidades del grupo, discrepando muchas veces con lo establecido por la normativa oficial, generando de esta forma grupos contraculturales.

2.5 Transculturalidad, interculturalidad y multiculturalidad como factores de la construcción de una identidad cultural

A partir de lo expresado en relación a los conceptos de cultura, subcultura contracultura, y de la forma en que son visto los jóvenes frente a las instituciones, creo que es pertinente para la investigación, realizar una aproximación a los conceptos transculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad para poder entender los procesos identitarios desarrollado por las diversas culturas y a su vez generar acercamiento a nuestro tema de investigación, el cual se enfoca principalmente en la cultura *hip hop*.

Para esto la dinámica cultural, debe ser vista como una esfera que tiene diversas formas de expresarse al interior del ambiente social, estas formas son quienes trasmiten particularidades mediante las cuales el individuo construye su identidad cultural.

Estas particularidades son quienes permiten al individuo diferenciarse de las demás subculturas sean contraculturales o no, ya que por el mismo hecho de participar en la dinámica cultural, adquieren componentes referenciales, existenciales, filosóficos, simbólicos y contra simbólicos, que generan pequeñas similitudes, como por ejemplo, ¿Qué movimiento juvenil como el punk, el *hip-hop* entre otros, que son contraculturales no odia a las fuerzas represoras de los sistemas políticos culturales? Esta es una característica que si bien generan distinción de criterios entre las diferentes contraculturas, en algunos casos establece similitudes identitarias, que pueden unificar a las distintas agrupaciones contraculturales con el fin de alcanzar una meta común tal cual como el estructuralismo funcional lo afirma. Entonces la construcción de la identidad cultural se puede definir según Méndez, Castro Palmira como:

“Características e ideas comunes que pueden ser claras señales de una identidad cultural compartida, pero esencialmente se determina por diferencia: sentimos pertenecer a un grupo, y un grupo se define a sí mismo como tal, al notar y acentuar las diferencias con otros grupos y culturas. Cualquier cultura se define a sí misma en relación, o más precisamente en oposición a otras culturas. La gente que cree pertenecer a la misma cultura, tienen esta idea porque se basan parcialmente en un conjunto de normas comunes, pero la apreciación de tales códigos comunes es posible solamente mediante la confrontación con su ausencia, es decir, con otras culturas” Castro Palmira 2008 (e-ciencia). Revisado (12/07/11) (http://e-ciencia.com/recursos/enciclopedia/identidad_cultura)

De esta manera la dinámica cultural, tiene como uno de los factores determinantes a la transculturalidad, en la medida que esta, le permite construir de identidades, ya que el intercambio de símbolos, códigos y signos son los que le van a permitir que la estructura identitaria del individuo se reconstruya, a través de la adopción de nuevos valores y costumbres de otras culturas que la persona tomara y recodificara para internalizarlos y hacerlos propios.

En este proceso la globalización a través de las comunicaciones, son quienes han acelerado esta

transmisión simbólica, de esta manera han creado necesidades propias de una sociedad a otra que no las tiene racionalizándolas creando lo que llama Habermas la racionalización de las acciones intencionales o Marx que es determinista económico la racionalización de las acciones intencionadas hacia un fin socio-económico. De esta manera esta investigación da cuenta de la importancia que tiene la dinámica cultural como factor incitante en la construcción de las identidades culturales.

La interculturalidad podemos entenderla como la relación que existe entre diversas culturas al interior de la sociedad, esta relación puede desarrollarse entre la cultura dominante, subculturas y contraculturas. Por esto es importante entender que la acción de la interculturalidad consiste en la relación entre dos o más clases de culturas existentes, generando de esta forma una participación de carácter inclusivo y exclusivo; donde la interculturalidad se establece al interior de la dinámica cultural ya que según Chaple:

“La cultura está en perpetuo movimiento, se transforma, crece, se desarrolla en diferentes direcciones, tiene un movimiento centrífugo, influye en otras culturas y a la vez hay un movimiento centrípeto incorporando otras influencias, esto es inevitable. La vida es un cambio continuo, pero hay que tratar de hacer cambios que sean constructivos, que satisfagan espiritualmente a las gentes, que sean liberadores, que no anulen la personalidad humana. La cultura actúa sobre los planos más profundos de la conciencia humana, reforzando los principios éticos indispensables en la sociedad. La obra humana, por lo tanto, tiene que expresar las complejidades y contradicciones de la sociedad en que se desarrolla quien las hace.” Chaple, (publicado en internet: 6 de septiembre de 2004) Horizontes. Revisado (28/07/11 3:55) de (<http://www.pucpr.edu/hz/013.html>)

Así de esta manera se rompe con el paradigma etnocentrista, que plantea como precepto que la cultura dominante debe actuar a través de la interrelación que desarrolla con las diversas subculturas y las contraculturas, dándoles un reconocimiento a estos grupos dentro de la sociedad multicultural como sujetos poseedores de cultura. Así mismo las subculturas y contraculturas se hacen sentir con la praxis social que las define como son, o simplemente con la utilización de símbolos que son racionalizados durante la historia.

Con el multiculturalismo, se completa el ciclo dinamizador de los elementos que intervienen en la construcción simbólica de la identidad cultural, ya que no se puede decir que sin uno es imposible la existencia del otro, en este sentido es importante recalcar que cada uno forma parte consustancial del otro.

Este factor es de radical importancia en la medida que permite reconocer al interior de la sociedad a las distintas culturas que la conforman, en la actualidad con el fenómeno de la revolución digital y la globalización, se ha generado que las diversas culturas trasciendan el espacio geográfico, las fronteras nacionales y que sus expresiones culturales se difundan de forma global. Esta teoría explica la forma en la cual, un individuo o un grupo de individuos adopta una serie de patrones que

le permiten constituir una identidad, a partir de la utilización de estos patrones propios, de su propia cultura, así como de las otras culturas interactuantes con ella.

Este proceso se enmarca en un contexto limitado por varias condiciones que imperan en la modificación de estas conductas: un mercado financiero interconectado a escala global, que permite, la enorme disponibilidad de la transferencia de capital de un sitio a otro en tiempo real. También encontramos que los grandes avances en materia de telecomunicaciones han producido un flujo de información nunca antes visto en la historia de la humanidad, donde incluso ha trascendido la barrera del espacio y tiempo, produciendo que esta transmisión se realice en un ámbito de “tiempo real”.

También está presente el hecho de que cada día los habitantes en este mundo somos más interdependientes y cualquier episodio que en el mismo por lejano que parezca, va a tener repercusiones en nuestro quehacer diario.

Según lo dicho anteriormente Anthony Giddens afirma lo siguiente:

“Una perspectiva global supone que las personas, a la hora de forjar su propia identidad, miran cada vez más hacia lugares que no son el Estado-Nación. Este es un fenómeno que los procesos de globalización producen tanto como lo aceleran. En diversas partes del mundo las identidades culturales están experimentando una poderosa recuperación, en una época en la que el control tradicional del Estado-Nación esta sufriendo una profunda transformación.” (Giddens, 2003, (publicación en Internet desconocido: consultado(05/12/2011 10:00 A.M.) de: www.wikiteka.es/apuntes/globalizacion-5/)

2.6 Los territorios de la “música dance” como movimiento contracultural

“No tememos al cambio. Muchas veces lo hemos experimentado, tanto en lo biológico, como en lo espiritual, social, psíquico, emocional, en fin, de mil formas y más...”

Somos los nuevos hippies contemporáneos, que danzamos dentro de maestranzas abandonadas y disfrutamos ahogados por el smog, comemos comida macrobiótica y esperamos siempre lo inesperado, componemos sonos desde el ruido de una máquina y danzamos con estos ritmos ya desarrollados, somos sin duda los hijos de la tecnología que nos adentramos en el futuro...” (Colectivo Euphoria!).

Si aceptamos –aunque sea de forma provisional– la nominación de *culturas del dance* en el marco de la definición de culturas juveniles que hemos propuesto inicialmente, cabe tener presente que estamos haciendo converger en ella un conjunto diverso, múltiple y heterogéneo de expresiones culturales y estilos de vida, los que no necesariamente se comportan como un sistema total y horizontal que se expande a otras esferas del espacio personal y social.

En este sentido, podemos señalar que las culturas de la música dance se articulan (agregan),

visibilizan e identifican preferentemente a partir de ciertas prácticas específicas de producción cultural asociados a una música de baile.

Como señala Lasen (2003:1) “en la música dance o techno, según queramos llamar a la música electrónica de baile creada desde mediados de los ochenta hasta hoy bajo distintas etiquetas (house, tecno, trance, acidhouse, electro housegarage, hardcore, máquina, bacalao, hip hop etc.) encontramos una particular forma de escucha a través del baile que comprende la participación en un ambiente que la música contribuye a crear”.

De ahí que su expresión localizada en entornos festivos, rutas y circuitos de ocio juvenil nocturno sean, entre otros aspectos, unos de sus principales signos de identificación social y visualización pública.

Sin embargo habría que señalar que el fenómeno de las culturas del dance, si bien es cierto que se articulan a través de la música y del baile, al mismo tiempo lo hacen a través de otros elementos disponibles en sus entornos.

En este sentido las expresiones culturales asociadas al *techno* podrían ser analizadas como un conjunto de ensamblajes simbólico-materiales en donde el cuerpo, desde una perspectiva cultural y política, emerge como elemento central (Balasch et al: 2003).

Otro elemento clave que concurre es la ruptura con elementos tradicionales de hacer música. Se genera de esta forma, nuevos mecanismos para el desarrollo y creación de producciones musicales basadas netamente en la utilización de elementos electrónicos para la producción y desarrollo de las expresiones musicales.

En palabras de Matthew Collin “La razón fundamental de que se extendiera tanto, lo electrónico e invadiera todo –todas las ciudades y pueblos– es simple y prosaica. Era el mejor formato de entretenimiento del mercado, un despliegue de tecnologías –musicales, químicas e informáticas– para lograr estados alterados de conciencia” (2003:14). Se trata de una experiencia de tal magnitud que habría cambiado las formas de pensar, sentir, actuar; en suma de vivir consigo mismo y con los demás.

Al respecto habría que situar la emergencia de las llamadas culturas del dance en las coordenadas de un mundo signado por profundas mutaciones y transformaciones sociales, económicas, ideológicas, culturales y políticas experimentadas a escala planetaria. Específicamente nos referimos al conjunto de transformaciones asociadas a los procesos de globalización y el correlato de cambios que las sociedades contemporáneas han experimentado, tanto a nivel macro-social, como a nivel micro-social.

Algunas de las dimensiones de este proceso que consideramos relevantes para el estudio de las culturas o contraculturas del dance, es que están relacionadas con la emergencia y difusión de las llamadas nuevas tecnologías.

Entre éstas habría que destacar aquellas relacionadas con la información y comunicación virtual. Las que a través de flujos electrónicos a distancia y en red, han llegado a instituir un nuevo espacio social, conocido como el espacio electrónico o virtual (Echeverría, 2003).

Hay que destacar también, aquellas vinculadas al campo de la biotecnología, a la informatización en los procesos de creación artística, entre otras. Éstas habrían jugado un rol fundamental en la emergencia de nuevas formas de gestión corporal, musical y en cómo experimentamos nuestras identidades.

En lo político, destacar la crisis de “legitimidad” que experimentan los diferentes sistemas de representación política partidista característicos de las democracias occidentales modernas (liberales y conservadores, izquierdas, centros y derechas, etc.). A esto se suma, el acelerado debilitamiento de las instituciones sociales (familia, trabajo, educación, etc.) garantes hasta ahora de su funcionamiento y reproducción social.

El desencanto generacional asociado a estas crisis, ha desembocado en algunos casos, en nuevas formas de resistencia y de acción social. Un claro ejemplo de ello sería el fortalecimiento de los movimientos y luchas antiglobalización, citados antes, entre otras expresiones del activismo juvenil contemporáneo.

Por otro lado, la creciente centralidad del consumo por encima de la producción, característico de las sociedades post-industriales irá de forma progresiva imponiendo un patrón de consumo (“postfordista”) que busca de forma masiva la distinción a partir de la “apariencia” de servicios personalizados y el ejercicio del “poder de elección” entre productos-modelos verdaderamente seriados (Gamella, 2000).

Este punto será una de las claves para entender lo que se ha denominado como “modelo de transición hacia la sociedad del ocio”. Dicho modelo sostiene que al menos en los países desarrollados, “la centralidad (social, económica y cultural) del trabajo está siendo sustituida por la centralidad del ocio, lo cual se refleja en un profundo cambio en la distribución de los tiempos dedicados respectivamente al trabajo y al ocio. Se trataría de un proceso de cambio sometido a las reglas de la competencia del mercado, lo que explicaría la emergencia de la nocturnidad como una

respuesta a la necesidad de un mayor tiempo de ocio por parte de aquellos que disponen de una mayor capacidad de gasto. En este modelo, el ocio y la nocturnidad representarían tanto signos de distinción de primer orden (Bourdieu, 1988), como signos de un nuevo sistema de estratificación social” (Comas, 2003: 16).

A riesgo de simplificar la complejidad social que caracteriza nuestras sociedades contemporáneas, se ha querido destacar algunas claves del contexto que de algún modo nos permiten situar de forma relacional la emergencia y el devenir de las culturas dance.

Ciertamente muchos otros aspectos y dimensiones han quedado sin mencionar. Sin embargo, me he detenido en aquellos aspectos del contexto que de forma real o simbólica, estarían implicados en los procesos de subjetivación emergentes, así como también, en sus agenciamientos políticos y sociales.

Por otro lado, y en términos estrictos, resultaría casi imposible y no menos artificioso pretender fijar con exactitud el momento de inicio de las llamadas *culturas del dance*.

Como han señalado algunos autores, tanto el término en sí mismo, como la música que éste designa, trazaría una iconografía del futuro y del sonido máquina que empezó con las formas de principios de los ochenta (Gilbert et al, 2003: 146).

Pese a esto, en términos de estilo musical, varios autores coinciden en situarlo como un fenómeno con raíces (en su vertiente house) en la cultura de “clubs”, con claras influencias afroamericanas, desarrollada en diferentes ciudades de los Estados Unidos de América (Nueva York, Chicago, etc.) a mediados de los años 80.

El *techno* se uniría al *house* para inspirar y potenciar las músicas populares del dance europeo, siendo el Reino Unido un punto de referencia en el proceso de expansión y popularización de este movimiento.

Aunque, tal como señala Collin (op.cit), en el propio Reino Unido, aún en 1988, salvo la aparición de algunos artículos esporádicos, nadie había asimilado la fuerza del movimiento, siendo aún un fenómeno subterráneo. No será hasta la entrada de la década del noventa que el fenómeno de las culturas dance irrumpa con fuerza y cristalice como un fenómeno contracultural del que se apropiarán los jóvenes del fin de milenio.

Al interior de este contexto surge el movimiento cultural llamado *hip hop*, el cual explicaremos a continuación.

2.7 Movimiento cultural hip- hop

Representa un fenómeno actual y relevante para el estudio, ya que la cultura urbana *hip hop* impulsa a su interior una serie de adscripciones identitarias, que la definen como una contracultura. Las cuales sirven como voz en protesta en contra los ataques de sociedad moderna, siendo esta una cultura con identidad propia.

El *hip-hop* como citamos en los antecedentes tiene su origen en los guetos afroamericanos de las principales urbes norteamericanas, desde donde obtuvo un carácter global, en el sentido que su cultura se difundió a las distintas latitudes de la tierra, vía medios de comunicación, lo que propicio que se desarrolle una transferencia de sus símbolos y códigos identitarios a los grupos de jóvenes de distintos lugares de la tierra y se configuro como una cultura que nace desde la marginalidad y que abarca en su interior la condición de clase excluida.

Por esto importante entender, que todo movimiento cultural, tiene como estructuras una serie gama de símbolos, con los cuales estas se transportan de un actor a otro en forma de concepción. Lo anteriormente citado fue un aporte realizado por Geertz al que solo parafrasee en base a la distinción de un movimiento cultural en todo su esplendor de herramientas que trasgreden al actor.

Este movimiento nace en los barrios neoyorquinos a mediados de los 60 justamente cuando la industria cultural se viene erigiendo como un programa casi civilizatorio, el cual es llevado a cabo por la juventud de la posguerra, la cual configura un nuevo orden mundial, además de que usa a la tecnología con el fin de facilitar el trabajo socializador; esta apuesta, tiene como finalidad el apropiarse los distintos elementos contraculturales como símbolos y códigos identitarios, los cuales se utilizan con el fin de ridiculizarlos en medida que la industria cultural promueve sus patrones identitarios pero desde la marginación de los mismos.

De esta manera la cultura *hip hop* nace de manera causal ante los acontecimientos sociales, se expresa complejamente de forma nuclear, ya que en su interior tiene todo un aparataje para la disseminación de su cultura como: la música, el baile, la pintura y las liricas o *rap*, que primordialmente fueron creadas para protestar contra un sistema racista y opresor que no respetaba los derechos humanos; pero a su vez, al mismo tiempo nacen los valores antirrevolucionarios de la ambición por tener las mismas oportunidades que por años se le han negado, doblegándose a ellas y vendiéndose como producto constructor de una clase cultural, que si bien esta protestando por su esencia contracultural, lo hace de forma ridícula ya que se doblega ante la industria que le

rige las reglas del juego con dinero de por medio.

Los esquemas culturales utilizaron a este fenómeno para moldear la conducta pública y así venderse.

“En tales casos, la subcultura del sector marginado es mediatizada por el sector marginante. Lejos de ser afirmación de la diferencia y factor de la oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas, mediante el marginado suaviza su desacuerdo con la cultura oficial y, en última instancia, halla posible su funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia es transformada en subcultura del consumo” (Brito García 1991, pág.24)

2.8 La cultura hip hop como constructor de patrones de identidad

Podemos entender como patrones identitarios a todas aquellas racionalizaciones simbólicas que la subcultura contracultural difunde con la finalidad de identificarse de otras que se pueden parecer a ella, a su vez debe quedar muy claro que aquellos patrones son sin lugar a dudas una característica objetiva o subjetiva de esta subcultura y estos son utilizados como mecanismo identitarios que construyen su identidad grupal y estos patrones son estructurados para combatir los preceptos desarrollados por la cultura dominante. Con esto podemos decir, que las formas en que el *hip hop* construye sus patrones de identidad en los actores sociales para que accionen racionalmente al llamado de los mismos son: los símbolos que universalmente son utilizados por esta subcultura, los cuales según Clifford Geertz (1973) obran para:

“Establecer vigorosos, permanentes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que, los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único” (Geertz, Clifford, 1973, pág. 89)

Bajo este criterio podemos determinar que otro de los patrones de identidad que son característicos del *hip hop* dentro de todas las subculturas, es el baile, el cual se denomina bajo el nombre de breakdance y a la persona que lo practica se lo denomina *bboy*, *bgirl* “*flygirl*”. Existe una notoria diferencia entre un *bboy* y un *breaker*, el primero baila por cuestiones meramente culturales y por aportar elementos nuevos, innovando y llevando el nivel de dificultad a nuevas dimensiones. El *breaker* o *breakdancero* es la persona que baila solamente por ánimo de lucro y/o moda, no tiene conciencia del movimiento hip-hop genéricamente hablando, y no sabe la historia y fundamentos que un *bboy* debe saber.

En fin, los patrones generales de toda contracultura son todos aquellos símbolos que se transforman en adscripciones identitarias, que redimensionan y redefinen valores contraculturales en la identidad del actor, para que de esta forma su conducta esté condicionada a racionalizar acciones en contra de la estructura de la cultura dominante.

De esta manera el *hip hop*, construye patrones identitarios que permiten que sus adeptos se unan a la praxis contracultural de forma simbólica, y a partir de esto, se establecen patrones identitarios similares entre los distintos individuos pertenecientes a esta cultura y a partir de estas subjetividades estos adquieren lo que denominamos la dinámica cultural, dinámica que estas compuesta de tres elementos que son: transculturalidad, interculturalidad y multiculturalismo, los cuales son valores que se combinan conformando un patrón de acción, que está en contradicción hacia los valores visibles y las instituciones invisibles que conforman la cultura hegemónica.

En este sentido la cultura hegemónica ha sido el ente, que mediante la industria cultural usurpa los símbolos y los tergiversa para aprovecharse de ellos económicamente, en este sentido también el *hip hop* forma parte de esta industria, pero esta agrupación utiliza estos elementos y los resignifica.

Siendo esta una contracultura la cual según Brito García (1991):

“se convierte en manipuladora de los medios de comunicación, justamente porque el poder esencial del sistema se mantiene a través del condicionamiento cultural ejercidos por ellos”
(Britto García, Luis, 1991, Pág. 27)

Pero muchas de las veces esto se devuelve hacia las mismas contraculturas y sus identidades, ya que los medios las absorben haciendo de la misma contracultura un patrón de identidad.

En este sentido cada uno de los elementos que forman parte de esta subcultura contracultural, tiene características identificativas por separado, como lo es el grafiti, por nombrar alguna, que particularmente busca resaltar de forma gráfica los lineamientos y patrones de la cultura *hip hop*. A su vez existe otra expresión cultural como el Rap donde los raperos o cantantes resaltan la parte lírica, nihilista en oportunidades, de protesta escrita en versos, prosas, entre otras, lo que visto desde este ángulo, reconoce que el *hip-hop* es un medio de comunicación en el cual confluyen diversas formas de expresión y maneras para la apropiación de patrones de identidad.

Estos patrones han permitido que los individuos pertenecientes a esta cultura construyan mecanismo de diferenciación que les permite distinguirse claramente entre los diferentes grupos y así mismo sentirse salvaguardados; al interior de una cultura, que tiene bases históricas muy fuertes y que fue construida por los mismos actores sociales, de esta manera ha podido consolidarse el *hip hop* como una cultura global a partir de que forjaron relaciones internacionales y transnacionales con agrupaciones adherentes a la misma, esto fue originado por la consolidación de nexos y patrones identitarios comunes entre los diferentes actores que componen esta cultura, con el fin de motivar procesos de redefinición y resignificación en los individuos.

A su vez hay que tener en cuenta, que los grupos que iniciaron esta cultura sentaron las bases y valores al interior del imaginario juvenil, además fue la juventud neoyorquina en los 60's que con

gran esfuerzo unifico un modelo genérico y orgánico, para establecer críticas sociales compuesto por una fuerte coalición de símbolos contundentes, llamativos, unificadores, prescriptivos e innovadores para la juventud lo que fue llamado *hip hop*.

Pero para que se desarrolle esta postura, tuvo que darse en un escenario donde la estigmatización y marginalización de los individuos, de las cosas y de casi todo en el mundo fue preponderante.

A partir de allí, es posible edificar una cultura que buscaba visibilizar a los marginados y de esta forma ofrecerles a ellos, una serie de valores distintivos y psíquicos, que luego con el paso del tiempo, se convirtieron en fetiches mercantiles, que eran utilizados con el fin de explotar los valores distintivos de las subculturas contraculturales.

Esto para satisfacer las necesidades de un mercado con alto poder adquisitivo. Segmento de mercado conformado por una gran cantidad de integrantes jóvenes que apenas están en la mitad de un proceso de construcción de identidades y patrones de características modelables a las mismas características en las que sean expuestos

Los procesos asociados a esto dieron como resultado que las industrias culturales se apropien de los símbolos de las contraculturas, por parte de las culturas dominantes para la época y de esta manera buscaban la estereotipificación o homogenización de los espacios sociales, por actores de las elites, de relaciones internacionales que quieren acoplar su poder a escala planetaria.

En este sentido el poder de instaurar de forma global los valores adscritos a las contraculturas, ha generado que contraculturas como el *hip-hop* se establezcan como constructores de patrones de identidad. Por el mismo hecho, podemos decir que la praxis contracultural actúa a través de los elementos que lo integran, y sus acciones se realizan a nivel cultural.

Así de esta manera, las industrias culturales son los mecanismos que tiene la cultura dominante para tomar los patrones que identifican una cultura y masificarlos. Esto con la finalidad de que los elementos que han sido tomados por las contraculturas puedan convertirse en acciones sin sentido, pierdan su capacidad antagónica, y así se rindan a las faldas de la cultura dominante.

2.9 El hip hop como promotor cultural

Es importante tratar el tema del *hip hop* como un mecanismo de promoción cultural. Esto nos va permitir entender que este movimiento es una manifestación cultural musical, que se convierte posmodernamente en una contracultura que se promociona, promoviéndose a través de la dinámica cultural.

Además esta es una subcultura que le gusta estar en escena. No se niega la posibilidad de aparecer,

ni se esconde entre las frías y oscuras paredes de un reclusorio. Utiliza manifestaciones públicas, a partir de las cuales desarrolla ejercicios de expresión de la praxis contracultural, a su vez genera espacios para la protesta. Esto significa que no solo que le gusta decir cosas sino que las cosas que dice buscan denunciar marginalidades.

Las subculturas marginadas que son las que beben del aljibe del *hip hop*, crean en el imaginario una crisis paradigmática, que la comparten al otro a través de códigos y símbolos que manifiestan descontentos subjetivos ante las estructuras dominantes que los excluyen.

Hay que decir sin embargo, que cuando hablamos de excluidos por las estructuras dominantes nos encontramos a un gran número de grupos como los homosexuales, los comunistas, los pobres, las personas con discapacidad, los extraños, los migrantes, etc.

Por ello es que cuando esta contracultura al manifestarse toma características simbólicas con acepciones compartidas de protesta que fácilmente pueden ser tomadas por otros grupos que si bien no lo comparten del todo, es algo que sin lugar a dudas puede unificarlos.

“Esta perspectiva concibe los individuos como actores existencialmente libres que aceptan, rechazan y modifican o, en cualquier caso, “definen” las normas, roles, las creencias, etc. De la comunidad de acuerdo con sus intereses personales y planes del momento” Lewis y Smith, 1980: 24. en: (American Sociology and Pragmatism: Mead, Chicago Sociology, and SymbolicInteraction), tomado de: (Ritzer, George, 2002. Pág. 249)

Vale recalcar, que una cultura se promueve al crear una acepción de sus símbolos, códigos y valores, de esta forma esta le permite transportar sus patrones identitarios de un lugar a otro por más lejano que sea de su origen. Las acepciones que están adscritas a una cultura promueven símbolos, y así continuamente intercambian sus posiciones, pensares y sentires, con el fin de que el individuo sea reconocido como un portador de un modelo genérico, que aparentemente previamente fue construido por él y para él.

Este modelo cuando se tintura de un color de protesta que tiende a ser tergiversado y agredido por el aparato ideológico dominante. Aparato constituido por todos los medios de comunicación para las masas, que es utilizado por la economía comercial capitalista para crear y promover una idea de ser humano que no pasa de ser un “homo economicus”. Es decir un ser *económico* cuyo sentido no puede explicarse sino solo en el marco de acciones que buscan siempre la obtención de una renta y que por tanto se someten a la mano invisible la ley de la oferta y la demanda.

La realidad social sin embargo, no se explica desde estos reduccionismos. Es difícil desde allí tratar de entender lo que le paso aquel movimiento afro descendiente de Harlem al racionalizar o crear acepciones a sus símbolos en la praxis contracultural.

Desde la perspectiva de un economicismo ciego es difícil entender que es lo que posibilita a una

expresión cultural el convertirse en una subcultura, que aunque por el solo hecho de ser reconocida de esta manera es llamativa para la juventud, parafraseando a Ernesto Guevara de la Serna, “un ser joven que no es crítico y sufre constantemente contradicciones paradigmáticas, es un ser extraño entre la naturaleza del ser joven en su amplitud”.

También hay que ser enfáticos en decir que muchas manifestaciones culturales son creadas por la industria cultural. Todavía con el styling, se resaltan los símbolos y se induce a ellos con métodos psicológicos utilizados por diseñadores y editores, que de alguna manera logran establecer juicios valorativos con contenidos utilitaristas, esencialistas y prescriptivos.

Esto es un tema que da que pensar. Sobre todo ahora cuando la revolución de las comunicaciones que masifica los mensajes hacia una escala planetaria haciendo que estos sean semillas, de las que se recrean relaciones éticas en el sentido de lo propuesto por Hegel. Es decir como en un marco de comprensión holístico, como una base para las interrelaciones de las que se materializa no solo la sociedad sino el mismo Estado.

Y es que a través de la industria cultural y sus pantallas se trasladan ideas, tendencias, actitudes, valores, movimientos hacia la universalidad, la integración y el sentido de la unidad en todos los órdenes (meta ciencia).

2.10 Industria cultural y la globalización

Este término fue empleado por primera vez en la escuela de Frankfurt, con el cual se buscaba conceptualizar a los cambios ocurridos a mediados del siglo XX, etapa en la cual se gestó la mercantilización de la cultura. Esta mercantilización fue producto de dos determinantes como son: por un lado, la expansión del mercado cultural, y por otro lado, la creación de la cultura de masas, concepto en el cual la superestructura produce e impone comportamientos a través de los aparatos ideológicos.

Las industrias culturales son redes que se entrelazan en todas las manifestaciones estéticas dentro del sistema social. Se caracterizan por la transformación de los productos y producciones artísticas en objetos consumibles. Estos objetos se muestran en la sociedad sin que se avizoren ningún tipo de distinciones, subordinando de esta forma sus elementos esenciales dentro un proceso homogéneo, que comercializa estos elementos haciéndoles perder su sentido, desarrollando un esquema social donde estas industrias son las encargadas de fijar modelos, y lineamientos a seguir.

De esta forma el sistema, desarrolla la sustitución del individuo por el estereotipo, construyendo así una sociedad basada en el delirio de lo aparente, generando un culto al consumismo, donde el

gusto dominante impone sus parámetros sobre aquello que es bueno, bello, malo y feo en la sociedad.

“Beethoven mortalmente enfermo, que arroja lejos de sí una novela de Walter Scott exclamando: “¡Éste escribe por dinero!”, y al mismo tiempo, aun en el aprovechamiento de los últimos cuartetos -supremo rechazo al mercado- se revela como hombre de negocios experto y obstinado, ofrece el ejemplo más grandioso de la unidad de los opuestos (mercado y autonomía) en el arte burgués”.²⁹

Esta cita explica como las industrias de la cultura se apropian de las producciones artísticas y les otorgan un sentido en base a sus propios preceptos. Así de esta manera se gesta una producción cultural, que se caracteriza por mostrar a las actividades artísticas como bienes consumibles y cree que estos adquieren funcionalidad a ligarse a las condiciones que impone el mercado.

Esta funcionalidad radica en el delinear su obra a una estructura económica dejando de lado su esencia, la cual es que toda obra artística se caracteriza por no tener funcionalidad alguna, pero la producción cultural se adecúa al consumo y pasa convertirse en un elemento funcional, en un producto de intercambio, en un ente generador de status que muestra al arte y sus artistas como elementos de un sistema de adquisición, tornándose así en una mercancía preparada y asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible.

Pero la mercancía artística, que vivía del hecho de ser vendida y de ser sin embargo invendible, se convierte hipócritamente en invendible de verdad, cuando la ganancia no está más sólo en su intención, sino que constituye su principio exclusivo.

Así para dar cumplimiento a lo anteriormente dicho, surgen los grandes consorcios *transnacionales e internacionales* (véase Matos 2000) que ponen en práctica procesos tanto de integración como de diferenciación, e invaden la industria cultural.

“Lo importante no es datar el inicio de eso que llaman globalización, sino comprender que se trata de un fenómeno inacabado y muy antiguo, es decir, de una tendencia histórica...” (Matos, Daniel, pág. 25)

“Consistentemente con lo planteado, puede decirse que es una tendencia histórica a la interconexión entre actores sociales geográficamente distantes y anteriormente no vinculados. (Matos, Daniel, pág. 25)

Estos actores contribuyen de forma sustancial, llevan a la praxis distintas expresiones culturales, que redefinen, internalizan y redimensionan de forma reciproca, a través de estas interconexiones múltiples y multidimensionales, se involucran la política, la economía, la cultura y a la sociedad, tratando de homogenizarla hablando de la forma de actuar y unirla hablando de los estados-naciones, por tal razón se llega a la conclusión de que las instituciones transnacionales nunca se contraponen a la territorialidad, así que pueden ser internacionales lo que implica la trans-

²⁹Horkheimer y Adorno La dialéctica del iluminismo, capítulo 4, Alemania, 1994.

territorialidad de las formas de negociar, comunicarse y actuar en el escenario social, y así de vestirse, hablar, comprar y ver.

“El sistema analítico al que nos estamos refiriendo se inscribe en una comprensión multivectorial de los procesos de cambios culturales y sociopolíticos actuales, dentro de la cual es posible, no obstante, encontrar algunas regularidades. En opinión de otros autores las interrelaciones propias de los procesos de globalización no son indiscriminadas: los flujos de interconexiones tienen direcciones y escenarios preponderantes (Hannerz 1996). En opinión de Mato, dichas interacciones no son “desterritorializadas”: aunque la transnacionalidad, las agendas y acciones de los actores sociales que impulsan determinadas prácticas transnacionales pueden responder a razones locales aunque las acciones sean de amplio alcance” Mato, 2000. Pág. 30)

La diferenciación social, cultural política y económica es la finalidad que yace en la re-direccionalización de los procesos que profundizan y dinamizan, a través de los límites geográficos territoriales de los Estados. Y que se relacionan con formas de interpretación y simbolización de la experiencia o representaciones sociales que los actores sociales producen en la práctica contracultural del hip-hop.

El escepticismo que tiene como fundamento una actitud permanente de cuestionamiento y su modelo derivado, el pragmatismo que como postura epistémica tiene la noción que el valor permanente del conocimiento radica en la práctica del mismo, fundan al final de la década de los 50 el cibertinismo como producto de los alcances tecnológicos de la guerra fría y la época de posguerra. Así mismo este tiene hasta la actualidad un impacto profundo en la juventud como vanguardia propulsora de este modelo, que trae consigo un desarrollo telemático, informático y cibernético que genera el predominio de los elementos comunicacionales. En este modelo el conocimiento tiene validez en la medida en que es sometido a la interacción propia del contexto: pensamiento telemático, formulaciones en redes y publicación instrumental de bases de datos, internet, intranet y formas info (infogramas, flujogramas, entre otros). En consecuencia la actividad a través de este medio es dinámica, globalizadora, casi anónima y especialmente transitoria.

El tecno capitalismo como teoría crítica y fenómeno social de la globalización en una era posmodernista y posindustrial donde el capitalismo sigue comandando, ¿de qué forma lo hace? Pues configura a la sociedad como una sociedad de consumo tras racionalizar la acción comunicativa y simbólica libre, puede racionar cualquier acción intencional sin ningún tipo de resistencia.

“El sistema tiene sus raíces en el mundo de la vida, pero al final desarrolla sus propias características estructurales. A medida que estas estructuras adquieren más independencia y poder, ejercen más y más control sobre el mundo de la vida” (Ritzer, George, 1993, pag. 112)

El aporte de Habermas es la teoría consensual de la verdad concordando con una de las vertientes de la teoría del conflicto revisada anteriormente con Dahrendorf en donde se entiende por

consensual, la acción que examina la integración de los valores en la sociedad; antes de ser actitudes los valores son aptitudes.

“El mundo de la vida se compone de la cultura, la sociedad y la personalidad (apréciese la influencia de Parsons y sus sistemas de acción). Cada uno de estos elementos hace referencia a pautas interpretativas o suposiciones básicas sobre la cultura y su influencia sobre la acción, a pautas apropiadas de relaciones sociales (la sociedad) y al modo de ser de las personas (la personalidad) y de comportarse. Comprometerse en la acción comunicativa y lograr la comprensión en cada uno de estos elementos conduce a la reproducción del mundo de la vida mediante el refuerzo de la cultura. La integración de la sociedad y la formación de la personalidad” (Ritzer, George, 1993, pag. 508)

La globalización es un fenómeno que tiene como factor reproductor de sí mismo a los medios de comunicación de masas o mass media, con los cuales logra la interdependencia cultural a escala planetaria, con las conexiones de lo local y lo global asumiendo el término de *aldea Global*, coincidimos con Giddens, con respecto a su reflexión en cuando a los cambios culturales que trascienden más allá de sus fronteras, Giddens dice:

“Hoy en día las imágenes, ideas, artículos y estilos se diseminan por el mundo con mucha mayor rapidez que nunca. El comercio, las nuevas tecnologías de la información, los medios de comunicación internacionales y la emigración global son factores que han contribuido que la cultura tenga más libertad de movimiento que le permite cruzar fronteras” (Giddens , Anthony 2003, pág. 188)

Creando así una cultura global en la que los valores más poderosos se juxtaponen a las costumbres y tradiciones locales; ya que los aparatos que dominan los medios de producción y también la difusión cultural, dominan a la cultura misma.

La apropiación simbólica, es el mecanismo que permite interferir una subcultura y así apoderarse de ella y de sus seguidores, siendo esta la medida más inteligente que han usado los grandes consorcios multinacionales para vender sus mercancías. Así, creo que es importante citar el gran aporte de Brito García:

“El sistema se apropia los símbolos de ésta, los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra así la universalización del símbolo, a través de la cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre una inversión del significado del símbolo: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido”

“De tal manera, el sistema expropia a sus sectores menos favorecidos, no solo una plusvalía económica, sino también plusvalía cultural, que le devuelve convertida en mercancía, y neutralizada; ineficaz de servir al cambio social, y solo adapta para producir ganancias al inversionista” (Britto García, Luis, 1991. Pág. 33)

De esta forma es importante realizar un acercamiento a los distintos aparatos culturales que tiene el capitalismo en la actualidad con el fin de entender los mecanismos de apropiación de los símbolos y códigos que tienen la cultura dominante y las industrias culturales.

2.11 Los aparatos culturales del capitalismo

La más poderosa y estentórea, la más persistente autoridad de nuestro sistema, es la que nos ordena comprar, consumir, progresar materialmente y «crecer».
La voz de la propaganda machaca en nuestros oídos: comprad, comprad, comprad... y no cesa en su pregón.
(Charles A. Reich: El reverdecer de América)

A medida que las culturas desarrollan un proceso inmovilizador de sus superestructuras, los entes marginados se encargan de la innovación cultural. Como bien señala Cecil Saint Laurent, la bailarina, la niña y la prostituta lanzan los nuevos estilos en la ropa femenina³⁰.

Con esto decimos que cada subgrupo, construye su propia identidad, pero a veces, es el propio sistema quién asume el papel de crear y de dirigir la cultura del subgrupo divergente, a fin de dotarlo de una personalidad por lo menos manejable, y rentable. En tales casos, las subculturas pasan a ser entes mediatizados y lejos de ser una afirmación de la diferencia, o un factor de oposición a lo establecido, el ente marginado pasan a ser una pieza del engranaje del sistema, suavizando su desacuerdo con la cultura oficial y convirtiéndose en un bien o una mercancía vendible. A partir de este momento estos grupos de discordia o subculturas de la disconformidad, se transforman en subgrupos de consumo.

En efecto, la superestructura produce, impone una determinada visión del mundo a través de *aparatos ideológicos*. Althusser ha esbozado la teoría de estas maquinarias: plantea que se trata de equipos, no necesariamente dependientes del Estado o de los poderes públicos, que tienen encomendada la tarea de producir y reproducir una ideología en el seno de la sociedad: tales como la iglesia, la escuela, la universidad, etc.³¹ Siendo estos los mecanismos que tiene el capitalismo, que tienen la finalidad la apropiación de símbolos y además de esto se encuentran dedicados a la promoción, conformación y publicidad de las mercancías producidas al interior de las culturas.

De esta forma realizan un proceso de interferencia cultural y de falsificación de la conciencia, que se traduce en la manipulación de códigos, símbolos y signos producidos por los grupos disidentes, no está por demás recalcar que estas instituciones son de carácter mercenario, debido que venden posturas, ideologías, culturas y modos de vida como si fueran un producto comercializable.

³⁰ SAINT LAURENT, CECIL: *Histoire du dessus*, Paris, Editorial Pomaire, 1968. La marginalidad homosexual comparte actualmente este papel en el lanzamiento de modas.

³¹ ALTHUSSER LOUIS: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Bogotá, Ediciones de Los Comuneros, 1974, pp. 20-39. Sobre reproducción de la ideología consúltense además: SILVA, LUDOVICO, *Teoría y práctica de la ideología*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1977, pp. 13-72; *La plusvalía ideológica*, Caracas, EBUCV, 1977, pp. 208-248; PERDIQUE, MIGUEL: *Proceso a la ideología*, Caracas, Editorial Avilarte, 1977, pp. 168-182.

Yo soy el tonto cliente
comprador de la brisa intelectual (John Mc. Laughlin: Visiones)

El problema de la interferencia del capital en la cultura, es que se supone que éste actúa solamente a través del aparato publicitario que impone un producto preexistente mediante las más diversas técnicas de persuasión. Pero es necesario tener un panorama más amplio para entender la injerencia empresarial y su repercusión en la cultura. Una empresa, en primer lugar, *estudia el mercado* para la consecución de un bien específico. Sobre la base de este estudio, *decide el tipo y la cantidad de mercancías que le es posible ofrecer*. Si esta mercancía es susceptible de tener un valor de símbolo, la empresa estudia la fórmula de realzar o alterar dicho valor mediante una operación sobre la apariencia del producto, que es conocida como *styling*. Y sólo al final, ya adoptada la forma de mercancía, trata de crear o elevar la demanda de la misma mediante la *publicidad*.

En tal sentido, toda operación productiva es una campaña cultural. En la que a los compradores no solos se les vende un bien o servicio, también se les vende necesidades, actitudes, valores y prioridades; estas modificaciones deben tener la mayor amplitud y duración posibles. Por ello, el planeamiento de las actividades de una empresa es tan parecido a los mecanismos de creación y transmisión de la cultura en una sociedad.

En ambos se construyen imágenes del mundo, y se trata de adecuar la conducta de un conglomerado a esa imagen. La diferencia sin embargo es vital: cuando una empresa sirve confesamente a un interés particular, a veces contrario al resto de la sociedad. Si bien se trata de obtener para sí las imágenes del mundo más correctas, las devuelve al público transfiguradas conforme a los intereses del capital, creando así un universo falso que es toda una ideología.

Para esto es importante, con fines de la investigación realizar un acercamiento a los conceptos de styling y kitch, en el sentido que estos conceptos nos van a permitir entender de mejor forma el proceso de mercantilización de los símbolos producidos por las subculturas y contraculturas por parte de la cultura homogénea. Que genera que todos los símbolos producidos al interior de estas habiten entre la frontera de la esencia y la apariencia desestimando de esta forma su valor.

2.12 Del styling al kitsch en la mercantilización de lo simbólico

“El buen gusto es muerte, la vulgaridad es vida” (Mary Quant)

El styling es el proceso de exaltar y atenuar un objeto o una mercancía, en relación a sus propiedades simbólicas; ya en los cincuentas Ditcher determino que toda mercadería ofrece satisfacciones simbólicas distintas de las meramente funcionales³².

Esto se evidencia en la compra de un producto por las satisfacciones que este me produce y no por su funcionalidad; es la comercialización de un objeto mediante una idea, donde la frontera entre la esencia y la apariencia de un producto cada vez más desvanece, creando una mascarada entre lo que es entendido como real mediante la producción de símbolos, códigos y signos que no representan las características propias del mismo objeto, pero que crean en el consumidor necesidades reales o imaginarias que el bien no puede llegar satisfacer.

Frank Lloyd Wright define que el styling se desarrolla en la sociedad, por la no delimitación de funciones entre objeto y símbolo, generando una mascarada que divaga entre la esencia y la apariencia, como un disfraz que busca suplir las funciones físicas de un objeto, mediante la creación de necesidades ficticias.

El kitsch en cambio es el testimonio de una sociedad que no distingue las fronteras entre la esencia y la apariencia, este se muestra como una mercancía en la cual el contenido real y simbólico de un objeto esta en tal contradicción que niega su función primordial, la cual es generar status económico en el consumidor; debido que el aspecto simbólico de este es inherente al objeto, el kitsch no genera una mascarada que representa sus propiedades reales como lo realiza el styling, debido que los códigos y signos producidos por un mercancía no muestran directamente los aspectos esenciales del producto en cuestión.³³

Un ejemplo de esto es una lámpara con la imagen de la virgen de la dolorosa, esto es un kitsch porque la utilidad de la lámpara niega el carácter simbólico inherente del mundo religioso así como la imagen distrae la función práctica del objeto.

Para entender de mejor manera lo anteriormente dicho, hay que realizar un acercamiento al papel del mercado como mecanismo de interferencia de las subculturas.

³²BRITTO GARCÍA, LUIS, *El imperio contracultural del rock a la postmodernidad*, Caracas Venezuela, Editorial Nueva Sociedad segunda edición, 1994, pag 30.

³³BRITTO GARCÍA, LUIS, *El imperio contracultural del rock a la postmodernidad*, Caracas Venezuela, Editorial Nueva Sociedad segunda edición, 1994, pag 31.

2.13 El mercado, mecanismo de interferencia de las subculturas

Ha ocurrido pues que con la operación pop, los artistas de esta tendencia se han reconciliado, en parte con la sociedad de consumo. Al menos desde el punto de vista visual, nos encontramos pues con un panorama que en el fondo, es agradable y contrasta con la hipótesis inicial que quería o debía ser una crítica irónica de la sociedad de consumo³⁴.

Desde una perspectiva de hegemonía política, la cultura dominante, es un ente casi imperceptible que sienta las bases de la producción de sectores e instituciones como el mercado y la empresa. A partir de un modelo hegemónico cultural, la dominación se expresa a través de la interferencia en grupos culturales contrarios, es decir aquellos que contradicen su hegemonía como las subculturas o las contraculturas.

Uno de los instrumentos de la subordinación será poner en marcha una lógica de apropiación de sus símbolos, su resemantización, la comercialización, la venta y producción en masa de los mismos.

Con la universalización de sus aspectos esenciales, se provoca la pérdida del valor distintivo de los grupos marginados. Así se genera, una suerte de colonización donde el sector marginante mediatiza lo producido por los grupos marginados, transformando ideologías, en simples productos para la venta.

Para interferir en una subcultura el sistema se transforma en un ente de asimilación de los símbolos que esta produce. Esto provoca una producción en masa de sus códigos y signos. Se constituye así un sistema industrial de alienación, que establece la universalización de los emblemas distintivos de los grupos marginados, negando así su valor identificadorio como cultura.

A partir de esta negación, los símbolos, códigos y signos entran en un proceso de re significación, en donde el sistema no admite lo propuesto por las subculturas. De esta forma establece una representación de dominio, en donde este surge como una fuente de expropiación cultural.

En esto el mercado aparece como el ente transformador de las identidades culturales construidas por los jóvenes, generando un proceso marginatorio donde el papel de estos actores en la sociedad, es neutralizado a partir de la mercantilización de sus expresiones culturales y simbólicas. Esto genera una identificación de los jóvenes como un objeto, una marca, o una mercancía vendible, como si se trataran de una simple moda pasajera.

³⁴Umberto Eco: entrevista con José Rague Arias

La publicidad juega un papel clave en relación a este tema, su función radica en la construcción de prototipos de juventud y la difusión de estas identidades culturales, mediante la identificación de los símbolos y signos que estas producen, generando diversas estrategias que permiten el reconocimiento social de estos individuos con el afán de interferir y re significar los símbolos de las subculturas para que se degraden y pierdan trascendencia, convirtiendo a estas agrupaciones en una mercancía producida en masa.

A partir de esto se establece una “falsa” cultura de masas, donde los aparatos ideológicos de la sociedad establecen una relación de dominio entre ellos y sus creadores, mediante la manipulación de la población marginada.

De la misma manera se delinea una³⁵ “cultura de aparato” donde las actividades culturales y sociales del hombre se convierten en una mercancía cultural. Así el dinero pasa a ser el medio de enlace entre el capital simbólico y el capital económico que producen estos segmentos de la sociedad, generando así la conversión de las contraculturas (como una expresión contradictoria al sistema) en subculturas de consumo (una expresión de alienación)

Para Rosanna Reguillo:

“el crecimiento de una industria globalizada dedicada a la producción de bienes y mercancías para los jóvenes es pasmoso: ropa, zapatos, alimentos, canales de televisión (MTV) etc. que ofertan no solo los productos sino estilos de vida. La posesión o acceso de cierto tipo de productos implica acceder a un modo particular de experimentar el mundo que se traduce en adscripciones y diferenciaciones identitarias”

A partir de lo dicho por Rosanna Reguillo, podemos determinar que las industrias culturales buscan producir bienes y mercancías destinadas especialmente para grupos juveniles, donde lo que se vende no solo son bienes y productos sino estilos de vida. En relación a los grupos subculturales, se gesta un proceso de apropiación de sus símbolos y códigos lo que genera un proceso de banalización de los mismos.

Para entender el proceso de interferencia de las subculturas, debemos realizar un acercamiento a la categoría subcultura de consumo. Hay que precisar cuál es su papel en el proceso cultural y porque estas surgen en la sociedad. Debemos entender que el surgimiento de las subculturas de consumo se da con el apareamiento de la cultura pop en la escena musical, debida que esta amalgamo dentro de sí, los códigos y los signos de las culturas marginadas vendiéndolas de forma universal.

³⁵BRITTO GARCÍA, LUIS, *El imperio contracultural del rock a la postmodernidad*, Caracas Venezuela, Editorial Nueva Sociedad segunda edición, 1994, pag 22. La cultura de aparato es la masificación industrial de la cultura. Contra la dictadura de esta, sol caben el aislamiento de la subcultura o la rebelión contracultural

Esto deriva en que estas terminan perdiendo su significado, y con ello, se produce una apropiación de su vestuario, su música y se las difunde por mediante métodos de mercadeo industrial para masificar el consumo de sus producciones.

La masificación de estas culturas dentro una gran cultura, generó una aparente homogenización de la juventud, donde los símbolos e ideologías que eran estructurales en los grupos juveniles marginados se transformaron en superficiales y aparentes. Se buscó de esta forma eliminar la irreverencia de estas agrupaciones, con el afán de generar una juventud alienada donde todos se vuelven dependientes del sistema y se guían por un ente que parece efímero. Pero, sin embargo, es la base de la sociedad, el capital, quien se encarga de convertir en mercancías todo lo que constituye el mundo simbólico.

2.14 Elementos identitarios de las culturas urbanas.

Hay que entender que existen diversos elementos identitarios que conforman las subculturas, en este apartado, abordaremos los que se encuentran con mayor frecuencia en la estructura misma de las culturas urbanas. Uno de ellos es el cuerpo, sus modificaciones y alteraciones, ya sea a través del tatuaje, las perforaciones, las escarificaciones, entre otros.

El cuerpo no se reduce meramente a lo anatómico, sino que también es cultural. El cuerpo modificado es una posibilidad, que muestra una visión del mundo. Se convierte en un medio de expresión, de protesta, de representaciones que tienen muchos jóvenes para dotar de sentido a su realidad.

Veamos, por ejemplo, el caso de los tatuajes. En la contracultura de los años 60, se tatuaban símbolos como el de amor y paz, la hoja de la marihuana, el rostro del Che Guevara, los cuales tenían una connotación significativa.

La liberación sexual significó también una ruptura con esa visión dentro de la cultura occidental del control de la sexualidad femenina a partir del dispositivo familiar-patriarcal.

Actualmente, podemos encontrar un sinnúmero de símbolos, figuras, que valdría la pena preguntarse si remiten a un significado específico o depende del sentido que cada individuo le desee dar. Una diferencia notable ha sido el cambio en la morfología de los cuerpos. Además de los tatuajes, se utilizan los implantes de objetos o las cicatrices realizadas con navajas.

La práctica del tatuaje es y ha sido una de las características que tienen las culturas juveniles. Esta ha sido una práctica que desde hace miles de años se realiza en diversas culturas con sentidos y significaciones distintas. El tatuaje consiste en una marca realizada sobre la piel de un individuo

con un instrumento afilado. También fue utilizado para marcar la piel de los esclavos o criminales para visibilizar su culpabilidad.

Una noción más significativa es “una técnica de decoración del cuerpo a partir de colorantes utilizados bajo la piel, la cual se caracteriza por ser una práctica cultural antiquísima”.³⁶

Todo tatuaje es una forma de representación que expresa un símbolo, un código que expresa lemas, anagramas, iniciales, inscripciones, armas, corazones, plantas y animales, cruces, santos, vírgenes, entre otros, y su significado es muy variado, puede ser de carácter ornamental, simbólico, festivo, marca tribal, de pertenencia a un grupo determinado, de luto, etc., es considerado inclusive una de las primeras manifestaciones del grafiti.

A finales de los años sesenta, es que se comienza a hablar de tatuajes y tatuadores. Esta práctica en España, comenzó en las zonas portuarias donde se tatuaban los marineros. Pero es a finales de los años setenta, que se difundió más entre las clases medias altas como una forma de extravagancia. Y en los años ochenta con el surgimiento de las culturas juveniles como *el punk*, *el heavy*, *el rock*, los jóvenes comenzaron a tatuarse, considerándola esta como una forma de expresión, como una práctica de pertenencia grupal y al mismo tiempo de diferenciación y distancia con la cultura hegemónica, con el mundo adulto.

Una característica básica del tatuaje es que es perenne, por ello, insisten muchos jóvenes que esto no es una simple moda, porque lo que te tatúas es algo que va quedar en tu cuerpo hasta que te mueras, es tu marca personal.

Rossana Reguillo, a partir de la investigación que realiza de una banda juvenil en la ciudad de Guadalajara, propone una tipología, que a nuestro parecer es significativa para la comprensión e interpretación de la práctica del tatuaje.

Organiza los tatuajes en dos grandes campos, cada uno de los cuales divide en dos sub categorías: lo supraterráneo y lo Terrenal.

Dentro de lo supraterráneo se encuentra *lo sagrado*: Cristo, la virgen de Guadalupe; *lo profano*: el diablo, calaveras; y, *lo mítico*: unicornios, dragones, hadas.

En lo referente a lo terrenal está *el universo cotidiano*: hojas de marihuana, guitarras; *el universo natural*; luna, sol, estrellas; y el *universo afectivo*: corazón, lágrima³⁷.

³⁶Véase la descripción histórica que realiza Rodrigo Ganter, Op. cit., p. 29-31

³⁷REGUILLO, ROSSANA, En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación. México, Editorial ITESO, 1991

Claro que estos son los signos más recurrentes que ella visualizó en su investigación de campo, sin embargo, todos ellos coexisten y no son excluyentes entre sí. “El tatuaje es una forma de comunicación exclusiva (nosotros frente a los otros), que exterioriza una identidad, sirviéndose del cuerpo como medio de comunicación y expresión de ciertos símbolos que son valorados por el grupo”³⁸.

Por otra parte, los piercings (perforaciones en el cuerpo acompañado de aretes y/o accesorio) suelen realizárselos los jóvenes en los lóbulos de las orejas, la nariz, la ceja, los labios, la lengua, el ombligo, los pezones.

Muchas veces llevan a cabo esta práctica por el placer que causa el dolor físico, y también como ornamento significativo. Es decir, tener la posibilidad de una experimentación diferente, de decorar el cuerpo, exhibirlo y distinguirlo. Sin embargo, las y los jóvenes también articulan memorias, resistencia que se expresa con símbolos y accesorios en los cuerpos.

Otro de los elementos identitarios de las culturas juveniles es el lenguaje, como forma de expresión oral distinta a la de los adultos, así como señas distintivas, frases, metáforas, entonaciones, etc.

Los jóvenes juegan lingüísticamente crean y configuran palabras para comprenderse entre sus iguales y diferenciarse de los demás. El lenguaje refleja realidades, carencias, percepciones, pensamientos, que no solo denuncian sino que invitan a crear nuevos sentidos.

De acuerdo a Wittgenstein, es necesario reconocer que pensar y hablar están referidos a un individuo que existe en el mundo con otros individuos, y el propósito del lenguaje no es otro que el de permitirnos comprender el mundo, esto es actuar en él. Los jóvenes traen consigo su lenguaje y su cultura desde los que dan sentido, crean miradas distintas sobre el mundo, “imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida”.

La música es un soporte de los valores que se tienen. Quien tiene una visión crítica de la sociedad busca músicos y canciones que vayan a tono con dicha crítica (Mauro Cervino 2001).

Esta tiende a configurar una dimensión estética y social, que surge del mimetismo de lo producido por la música y las historias de vida. Este es el ente en donde entran en juego las visiones y formas de entender la realidad, conjugándolas dentro de diversas expresiones, que permiten crear nuevas valoraciones y generar nuevas propuestas culturales.

Dentro de las subculturas, esta sirve como elemento de identificación y reconocimiento en donde los jóvenes, se ven inmersos en una realidad discordante debida que la división de la música en

³⁸Idem.

diversos géneros, ha establecido espacios de demarcación social. Esto genera oposiciones y discordancias entre los que se entienden como pares y los entendidos como otros.

Los jóvenes que conforman estas agrupaciones, han creado una dimensión cultural en relación a un género definido, siendo este un elemento de adhesión y de construcción de identidades que crea un proceso, donde los gustos musicales son los generadores de nuevos escenarios y nuevos estilos de vida.

La música es el nexo comunicativo que tienen estas agrupaciones para mostrarse a la sociedad. Este es el medio que difunde sus pensamientos y formas de entender la realidad en relación a determinados temas como: la política, la represión, la violencia, etc.

Esta es la entidad, que determina y representa a los sujetos, siendo el elemento unificador que agrupa dentro de sí, a varias personas en relación a un pensamiento y una filosofía de vida.

El uso de las tecnologías se convierte en otro elemento identitario. Los jóvenes generan nuevas comunidades dentro y fuera del sistema, pero también aprovechan las hendiduras que el mismo sistema va dejando abierto. Las comunidades ya no sólo se conforman y se realizan en un espacio físico. Hoy en día se puede crear nexos o relaciones dentro de la esfera virtual para crear redes de comunidades capaces de crecer hasta lo inimaginable. Es así como, el territorio y sus fronteras ya no son un límite. El Internet permite el acceso a jóvenes y espacios donde pueden compartir gustos, escritos, inquietudes o acceder a música e información sobre sus grupos musicales favoritos. Allí también es posible encontrar a distintas personas, en diferentes partes del mundo, generando un nosotros significativo. La interconectividad proporciona sensaciones de cercanía y simultaneidad.

La tecnología, ha gestado un mundo paralelo al mundo real. En este espacio tienen lugar varios hechos que aun cuando se han tratado de establecer reglas y normas, estas no alcanzan a ser un impedimento para que se genere cualquier tipo de movimiento social, cultural, musical, etc. Aquí se acoge por igual a cualquiera que se atreva a cruzar la frontera del mundo tangible. Es importante señalar que aun cuando este mundo virtual llega a ser una extensión del mundo real, es más fácil esconderse tras otros nombres, apodos o mantenerse en el anonimato o facilitar el cambiar los patrones de conducta que habitualmente se han adoptado. Aquí se puede entrar un día pretendiendo ser alguien y mutar en el trayecto según el momento y el espacio virtual al que se acceda.

Finalmente la estética, que siguiendo a Roberto Brito, representa una de las formas en que la divergencia se muestra más fuertemente: el pelo, la ropa, el maquillaje, los accesorios, los jóvenes manifiestan el rechazo, la inconformidad, el distanciamiento.

Los jóvenes se visten, se adornan, se modifican su cuerpo para crear un estilo de vida que difiere del mundo adulto, configurándose así como *punks, darks, hiphoperos, rastas, anarcos*, etc.

Como diría el fotógrafo Federico Gama: "la indumentaria nos define, nos identifica, nos evidencia, nos integra, nos margina, nos distingue, nos expone, nos encubre: medio de expresión consciente o inconsciente".

Esta vestimenta que construyen los jóvenes es una forma de enfrentamiento a la homogeneización de la imagen juvenil construida por una cultura autoritaria y cerrada que no respeta el derecho a la divergencia, y que por el contrario, excluye, margina, etiqueta, discrimina, persigue y castiga.

2.15 Apropiación de las industrias culturales por el mundo juvenil

No puede ser rebelde, cuando la rebelión es la norma (Police: Shocked)

Las industrias culturales han visto en las culturas juveniles a objetos que pueden producir mercancías y construir arquetipos, en la fabricación de estrellas musicales, en la construcción de bandas como compañías limitadas, este proceso ha sido realizado por la industria publicitaria, cinematográfica y televisiva desde hace mucho tiempo, siendo estos los medios de propagación y difusión de sus expresiones simbólicas.

El crecimiento de estas industrias a nivel global ha encontrado en la juventud un mercado potencial, para el desarrollo y venta de sus mercancías que producen nuevas formas y estilos de vida. A medida, que el tener acceso a bienes y servicios tales como ropa, zapatos de marca, televisión por cable y los videojuegos establezcan en los jóvenes modos singulares de entender la realidad, generando nuevas identidades y nuevas agrupaciones culturales.

Si la juventud construye símbolos y códigos no es por la tramposa operación del mercado sino porque dentro de ella condensa, sus desasosiegos desdichas y sus sueños de libertad, o en sus complicidades cognitivas y expresivas con la lengua de las tecnologías, claves de la mutación cultural que atraviesa nuestro mundo. Jesús Martín Barbero (1998)

Los bienes producidos por la cultura, no solo son un medio de identificación de sus expresiones, son una parte esencial en la construcción de identidades propias donde estas agrupaciones, desarrollan un nuevo sistema de elaboración, producción y ejecución de formas estéticas diferentes como un elemento identitario que se adscribe a intereses y a reglas propias. Los jóvenes observando que sus expresiones pasaron a ser una mera mercancía de consumo masivo, han asumido como propios elementos producidos por la moda y el consumo, transformando estos objetos en el capital simbólico y representativo de su cultura.

Así también han generado procesos de identificación social donde estas culturas establecen un posicionamiento grupal en relación a otras, mediante la utilización de elementos que configuran nuevas identidades tales como el vestuario, la música, el grafiti, el baile, etc.

Estos elementos se han desarrollado como medios de identificación ante un mundo donde la diferencia es el método de lucha contra el proceso homogenizador de los entes culturales. Con ello se establecen nuevas formas estéticas que rompen con los patrones impuestos por el mercado y nuevos espacios de re significación simbólica, donde estas agrupaciones han visto como necesidad, el transformar y resemantizar expresiones juveniles del extranjero.

Concibiendo un proceso de metamorfosis entre la producción cultural de una subcultura a nivel global y una producción cultural de una subcultura a nivel local, generando de esta forma un proceso de adaptación donde la cultura local, se apropia de ciertos elementos identificatorios mediante el consumo estético y musical de lo que es producido por las distintas subculturas a nivel mundial.

CAPITULO III

INICIO DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA

Grupo Mugre Sur

Al grupo “Mugre Sur” los conocí por medio de un amigo, “El Sapin”, quien me presentó a uno de los miembros de esta agrupación del Sur de Quito, específicamente del barrio el pintado.

El día de nuestro encuentro nos reunimos en la casa del “Gato Tieso”. Esta es una “casa de ocupa”, en la cual se reúnen distintas agrupaciones, y organizaciones vinculadas al género del *hip hop*. Entramos a la casa, nos sentamos, y en ese momento iniciamos la charla. En un inicio fue una conversación entre dos personas luego se fueron sumando varios miembros del grupo.

Mientras conversábamos con “El Dizfraz”, líder de la agrupación, algunos miembros de otras organizaciones realizaban distintas actividades en el sitio de encuentro. Unos practicaban el baile breakdance. Otros conversaban. Otros fumaban hierba. Algunos de ellos solo escuchaban música.

En la parte de afuera de la casa, también muchos de los miembros de “la casa del gato tieso” practicaban breakdance mientras que unos más jugaban básquet en una cancha aledaña.

En general todos andaban con zapatillas, jeans, camisetas o chompas de capucha, y en su mayoría ocupaban ropa ancha.

Me llamó mucho la atención saber que ellos tenían buena relación con la vecindad del sector. Esto lo pude constatar en las charlas con los vecinos del sector, aunque otros miembros de la agrupación sostuvieron que aún sienten un tipo de discriminación hacia ellos en el barrio por su forma de vestir.

Para muchos les fue grato que haya escogido como tema de investigación el *hip-hop*. Esto porque fue mi elección y no un tema impuesto. En varias oportunidades, entremedio de la conversación, había algún participante de la charla que cantaba.

Rapero Urbano “Rapero Urbano” fue al siguiente que entrevisté. Él es un Mc³⁹ del barrio el Pintado.

³⁹MC es la sigla para “Maestro de Ceremonias”. En el hip hop un MC es el cantante de una agrupación.

Él tiene una postura del *hip hop* visto de tipo no comercial. Él entiende que su arte debe ser realizado para sí mismo y sus allegados. El cree que el *hip hop* no tiene que difundirse a través de ningún medio de comunicación masiva. El actúa en su vivir cotidiano bajo un sistema de relación cerrado, donde busca consolidar su expresión musical al interior de un círculo pequeño donde sus mensajes se destinen a las personas allegadas y a los amigos de su barrio.

Esta entrevista se desarrolló mediante el apoyo de “El Dizfraz” vocalista de “Mugre Sur”. Esta fue la persona que me sirvió como nexo para fijar una reunión con “Rapero Urbano”,

El primer acercamiento fue telefónico. Luego de explicarle a breves rasgos la propuesta establecimos un día para la entrevista. Ésta se realizó en la casa del “Gato Tieso”. Allí conversamos sobre diferentes temáticas relacionadas al *hip hop*. Se trató sobre temas como: el estigma, la contracultura, la cultura urbana e industrialización de los mensajes.

Durante nuestra charla él relacionó los temas desde su vivencia cotidiana. Demostró gran entusiasmo por lo tratado. La charla sirvió para que Rapero Urbano se exprese. Mediante la conversación él pudo manifestar su forma de ver el *hip hop*, y por tanto, el diálogo desarrollado fue fluido. La entrevista fue realizada en un lenguaje coloquial debido que al ser un informante calificado, el uso de este tipo de lenguaje permitió generar confianza con el entrevistado.

Equis

El siguiente entrevistado, fue un cantante del Norte de Quito Llamado “Equis”.

Él se lo contactó a través de “Marmota MC” un amigo personal de la época del colegio quien me presentó a Equis a través del Hi 5.

En esta red, lo adherí como amigo y establecimos al inicio una relación de carácter virtual. Este proceso de diálogo a través de la red duró cerca de mes y medio. Tiempo en el cual pude detallar con él los conceptos relacionados a mi tema de investigación. Este proceso llevo mucho tiempo, debido que no había posibilidades de encontrarnos dada a su apretada agenda.

La entrevista como tal, se empezó a concretar una vez que pudimos establecer una cadena de confianza, a partir de la cual “Equis” me dio su número de teléfono celular, mediante el cual pudimos concertar una cita.

Para nuestro primer encuentro ya habíamos intercambiado a través de la red, varios temas relacionados a mi investigación. Sin embargo, cuando nuestro encuentro pudo desarrollarse, lo primero que abordamos fue hacer una presentación general sobre el tema de investigación.

Esto permitió que podamos desarrollar una entrevista de forma clara, en el sentido que en las conversaciones anteriores como al inicio de esta se explicó al informante los temas y conceptos que formaban parte de esta investigación. En este sentido la entrevista se realizó a lo largo de una tarde entera en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Primó como en los casos anteriores un lenguaje coloquial.

Esto del lenguaje es importante porque en este caso, el informante calificado, no usa lenguaje técnico. Su experiencia se expresa coloquialmente y es de forma posterior que desde la investigación se produce la traducción de lenguaje a reflexiones categoriales.

Mientras conversábamos se veía que le entusiasmaba mucho hablar sobre el *hip hop*. Esto se corresponde con aquel proceso que se observó con “Rapero Urbano” en donde el entrevistado encuentra en la charla un espacio para mostrar su punto de vista. La diferencia es que “Equis” tiene su espacio marcado, y se ve asimismo, como referente en el tema. Tiene una postura definida y un discurso formado.

Él se mostraba elocuente y abierto durante la charla, se veía que tenía claro los diferentes conceptos que enmarcaron nuestra conversación. Cuando terminamos la entrevista, Equis cambio de rol, se convirtió en el entrevistador. Se puso cámara en mano y realizó algunas preguntas sobre mi vida, sobre lo que hago, sobre el propósito de la investigación. Esto demostró: I) que el diálogo fue abierto. Equis quería ser un interlocutor, generar un vínculo entre los dos actores del proceso comunicativo, el no buscaba ser interrogado; II) el entrevistado quería ser productor de mensajes y por tanto buscó romper con la lógica unidireccional de la comunicación cuando se plantea en formato de entrevistador – entrevistado.

Esto se produjo en el caso de “Equis” porque tiene un capital escolar y cultural diferente de los otros entrevistados. Su formación universitaria le permite manejar categorías sobre el tema. Pese a que la forma de expresarlas sea en el lenguaje coloquial por decisión propia. Ya que el *hip – hop* es una cultura que se expresa coloquialmente, desarrolla metáfora y rima pero abandona la estructura categorial técnica porque se enfatiza en la experiencia.

Dentro de la conversación me llamó la atención el énfasis que le dio a las distintas formas que hay para entender al hip hop. El divide al Hip Hop en diferentes categorías:

- I. Habla de un *hip hop* basado en carácter marginal, el cual se desvirtúa al entrar en la televisión y la fama;
- II. También resalta una rama del *hip-hop* que es comercial, el cuál desde su punto de vista, es realizado única y exclusivamente para ganar dinero; y

III. hay la otra rama del *hip hop* que le entiende como una cultura que tiene sus propios símbolos, signos y códigos.

“MC F”

El tercer protagonista de la entrevista fue MC F, él es un cantante de *hip hop* del sur de Quito.

A él se lo contacto mediante una página web de músicos ecuatorianos llamada Ecuabeat. En esta red lo adherí como amigo y establecimos una relación de forma virtual. Este proceso duró por cerca de un mes y por cuestiones de agenda, reuniones fallidas no pudimos realizar nuestro encuentro con mayor premura.

Para la consecución de nuestro primer encuentro ya habíamos intercambiado distintos puntos de vista a través de la red en relación a los distintos temas de la investigación. Sin embargo, cuando formalizamos la primera entrevista, lo primero que abordamos fue hacer una presentación general de la investigación y a su vez hablamos sobre los distintos temas que la conforman tales como: el *hip hop* y las contraculturas, el *hip hop* y la industria cultural, antecedentes del *hip hop* en Ecuador, etc.

Durante este dialogo al igual que con los otros actores de la investigación primo el uso del lenguaje coloquial.

En este primer momento de la conversación el entrevistado realizó un acercamiento a la historia del *hip hop* en Quito visto desde una perspectiva experiencial. Esto en la medida que narraba los antecedentes históricos de esta cultura a través de sus experiencias vitales.

Es desde la empírica que se abordaron los temas relacionados a la investigación tales como cultura, la contracultura y las industrias culturales todo esto relacionado a la cultura *hip hop*. Esto permitió que el entrevistado muestre sus expresiones y puntos de vista en relación a la temática planteada de forma fluida.

En la charla, se observó que existía un manejo de determinadas categorías y conceptos que aparecían a lo largo de nuestra conversación; al igual que Equis, él se entendía como un informante calificado, como un referente, que tenía un espacio demarcado y un discurso formado en relación al tema de investigación.

En un segmento de la entrevista MCF pasó al rol de entrevistador. Con cámara en mano me realizo algunas preguntas en relación a la investigación y otras de carácter personal. Esto genero una ruptura con el modelo de comunicación unidireccional. Este modelo plantea una lógica de

entrevistador, mensaje, entrevistado. Donde el entrevistado cumplen con una acción pasiva en el hecho comunicacional.

De esta forma se consolidó una comunicación más participativa donde los diferentes actores del hecho comunicacional fueron los gestores de lo que se produce al interior del diálogo.

La Gran Familia

El siguiente grupo entrevistado fue el de la “Gran Familia”. Este es un conjunto de agrupaciones de mcs, crews de grafiitti, breakers y productores musicales de la ciudad de Quito.

El primer acercamiento a esta agrupación se la realizó mediante la página de Ecuabeat. En esta red desarrollamos distintas charlas para luego concertar una entrevista la cual fue realizada en la Plaza Foch, uno de los sitios más representativos de la escena nocturna de la Ciudad de Quito.

Durante esta entrevista tratamos varios temas relacionados a la investigación teniendo como punto central un análisis histórico del *hip hop* en la ciudad de Quito sin dejar de lado temas que nos atañen como contracultura, subcultura, industrias culturales, etc.

Esta charla al igual que las anteriores, se desarrolló en lenguaje coloquial, en la medida que los informantes no usaban normalmente un lenguaje técnico para comunicarse. El uso de lenguaje coloquial permitió desarrollar un círculo de confianza con los participantes de la investigación y es de forma posterior que desde la investigación se produce la traducción de lenguaje a reflexiones categoriales como ocurrió en otros momentos.

Así también se pudo ver que ellos tienen un sistema de relación abierta, esto significa que los miembros de esta agrupación entienden que las expresiones desarrolladas por la cultura *hip hop* llegan a tener sentido en la medida que se difunden y se muestran a la sociedad.

Este aspecto es importante en relación a identificar formas de relación que se establecen en relación a la cultura *hip hop*. Existen grupos que optan por la configuración y sistemas cerrados poco permeables. Otros optan por la construcción de relaciones de tipo más abierto que tiene consecuencias en términos de la producción, difusión y distribución de productos culturales.

Vale anotar, que ellos enfatizan en la diversidad de medios articulados a la cultura *hip hop*. En tal efecto, ellos lo entienden como un sistema que está compuesto por diversos elementos (breakdance, *hip hop*, grafiti, djs) que se relacionan en torno códigos, signos y símbolos propios. Al ser un sistema entienden que los elementos forman parte de un todo común donde cada parte cumple una función dentro del todo, aunque pueda tener una expresión independiente.

Sapín

El último en entrevistarse fue Mc Sapin ex integrante de “Dos Balas” y director del programa “Rapsoda FM”.

El contacto se facilitó dado relaciones previas que se mantenían con él. Ante la presentación de la investigación y del interés por rescatar su experiencia su reacción fue positiva.

Era muy importante contar con una cadena de confianza previamente constituida. Luego de un par de semanas, concertamos un encuentro para la realización de la entrevista.

La entrevista se realizó durante toda una tarde en el Pachacama. El Pachacama es un centro que tiene como finalidad el desarrollar proyectos culturales y artísticos para los miembros de la cultura *hip hop*. Siendo su finalidad el difundir las expresiones musicales y artísticas del grupo social anteriormente citado. En este sitio, conversamos sobre varios temas relacionados a la investigación.

En un primer momento, nos acercamos a la parte personal donde él me conto que se encontraba trabajando en procesos de índole más organizativos, radiales, y comunicacionales que se centraban en ver todas las demandas de los grupos de *hip hop* mediante una propuesta política cultural y social.

El diálogo giró en relación a una base categorial constituida por conceptos como: contracultura, cultura urbana e industrias culturales.

Iniciamos la conversación sobre el tema del *hip hop* como una contracultura donde sapin desarrollo su propia categoría en relación al tema. Para él, *“la contracultura es un proceso cultural propio que entra en contradicción con los parámetros establecidos por una sociedad dominante, que busca consolidar un concepto unitario de cultura”*.

El *hip hop* es contracultural, en la medida que construye una cultura con sus propias reglas, códigos, formas de vestuario y expresión, que entran en contradicción con lo impuesto. Por ejemplo el grafiti, genera un espacio de contradicción con lo impuesto, en la medida que desarrolla una invasión en el espacio público o privado mediante la realización de pinturas murales. Esto ha generado que se dé un proceso de criminalización de estos actores, quienes muchas veces han ido a la cárcel por practicar este arte.

En relación a la categoría de cultura urbana, Sapin entra en contradicción con el término. El cree que debe entenderse al *hip hop* no solo como una cultura que se da en el ámbito urbano. Esta debe ser entendida como una cultura global, que tiene sus propios símbolos, códigos, signos y expresiones pero ninguna de estas se practica de forma similar a nivel mundial.

Durante la conversación surgió el tema del *hip hop* y las industrias culturales, el entrevistado aquí me supo dar su concepción, él entiende a la industria cultural como el aparataje que tiene la cultura de dominio, para deslegitimar los procesos realizados por las distintas culturas, a través de la apropiación y venta de sus códigos, símbolos y signos.

Esta entrevista fue muy valiosa porque permitió obtener datos en relación a las organizaciones juveniles *hip hop*, que se encargan de realizar procesos de cambio social en base a acciones de índole política- cultural utilizando a los medios de comunicación como el gestor de sus propuestas.

El entiende que el primer precepto del *hip hop* debe ser entenderse como un medio de transformación social. Que permita generar un proceso a mediano y largo plazo donde mediante el uso del arte y el *hip hop* se conviertan en gestores de una transformación social, que transmita principalmente una postura político cultural que vaya acorde al proceso de cambio que está viviendo nuestro continente.

Siendo el arte, la música y el conocimiento, el motor que permita desarrollar cambios en las estructuras sociales ya caducas.

Esta capacidad analítica se produjo en el caso de “Sapín” porque tiene un capital escolar y cultural alto. Su formación universitaria le permite manejar categorías sobre el tema. Pese a que en su lírica y producciones utiliza un lenguaje coloquial, su comprensión del proceso, y de los temas que propone en su propuesta artística, tiene una estructura de base propia a su capital escolar.

Para Sapin, el *hip – hop* se expresa coloquialmente, ese es el canal a usar para el traslado de códigos y mensajes. Así desarrolla metáfora y rima coloquiales pero abandona la estructura categorial técnica que da sustento a los argumentos bases de los relatos de su producción.

3.1 Hip hop protagonistas, testimonios y perspectivas

Lo primero que se debe destacar dentro de las charlas realizadas, es la diversidad de conceptos que tienen los grupos en relación a los temas de la investigación (cultura, contracultura, patrones identitarios y las industrias culturales). En muchos de los casos los miembros de los diferentes grupos tienen opiniones divergentes en unos temas y similares en otros mostrando así una diversidad de posiciones en relación a lo consultado.

Por lo mismo en la investigación se buscó establecer ciertos tipos asociaciones y la posibilidad de establecer tendencias en los grupos. Esto implicó un análisis dinámico por tema, lo que a su vez permitió evidenciar la posición del colectivo.

A continuación presentaré el detalle de estos resultados comenzando por mostrar como ellos abordan los diversos temas tratados que van componiendo la identidad de su colectivo. Es decir que marcan las fronteras de lo propio y ajeno, relacionando estas opiniones con la posición social.

Para esto dividiré los temas entre los que las visiones de las agrupaciones muestran diferencias significativas y los que son experimentados de modo similar por todas, es decir, son temas en los que se observa semejanzas en todos los discursos grupales.

Para ordenar la exposición reuniré los temas según las dimensiones que conforman la identidad grupal; de este modo las sub dimensiones a considerar en cada una serán discurso socio ideológico, concepción del *hip-hop* entendido como una expresión cultural, *hip-hop* y contracultura, relación entre hombres y mujeres, relación con otras culturas juveniles, relación con adultos, ética grupal, imagen de sí mismos.

Establecí cuatro grupos según el volumen del capital económico, en cuya composición, además del tipo de trabajos realizados por los padres influyó: la auto clasificación de las y los jóvenes (ésta es bastante relevante pues las expectativas y conductas se fijan en gran medida a partir de cómo cada sujeto se auto percibe), la zona de residencia, el tipo de establecimiento donde estudian o estudiaron (por nivel de gasto que hacen en educación) y la actividad que realizan los miembros del grupo:

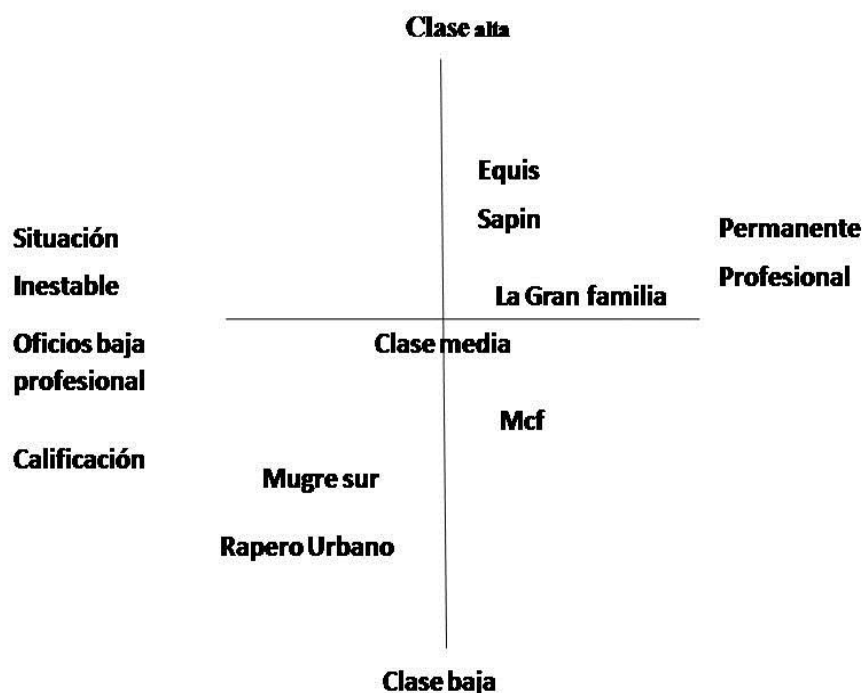
La primera su agrupación la constituye el cantante Equis y El Sapin, los que están en la posición más alta para este parámetro. Luego le siguen La Gran Familia y Mcf.

La siguiente agrupación en orden decreciente de volumen de capital económico es la formada por Mugre Sur.

Finalmente Rapero Urbano es quien posee menor volumen de capital.

Posición según volumen de capital económico.

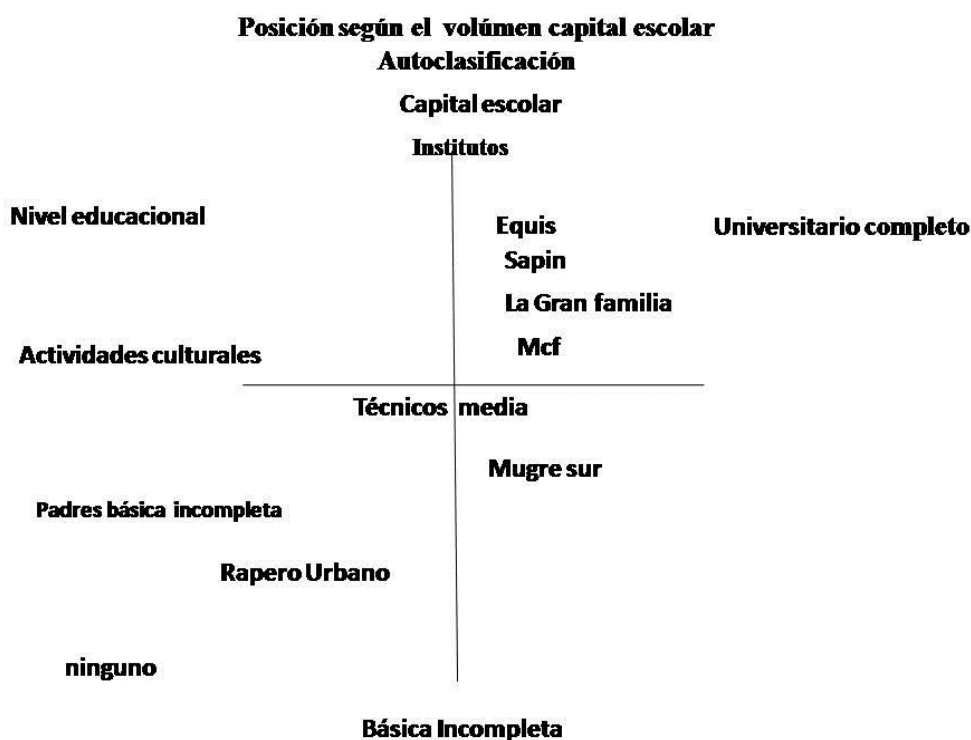
Autoclasificación



El volumen del capital económico, opera como un mecanismo de autoclasificación de los jóvenes hip hoppers que nos permite entender como las expectativas y conductas se fijan en gran medida a partir de cómo cada sujeto se autopercibe dentro de su comuna de residencia, el tipo de establecimiento donde estudian o estudiaron, por nivel de gasto que hacen en educación y la actividades que realizan.

De acuerdo al capital cultural económico, consideré para efectos de la investigación, el nivel profesional alcanzado por los padres, hermanos y jóvenes a que clase social pertenecen los entrevistados y que el tipo de actividades económicas o laborales realizan. De acuerdo a lo que prima en la mayoría de las y los integrantes del grupo respectivo.

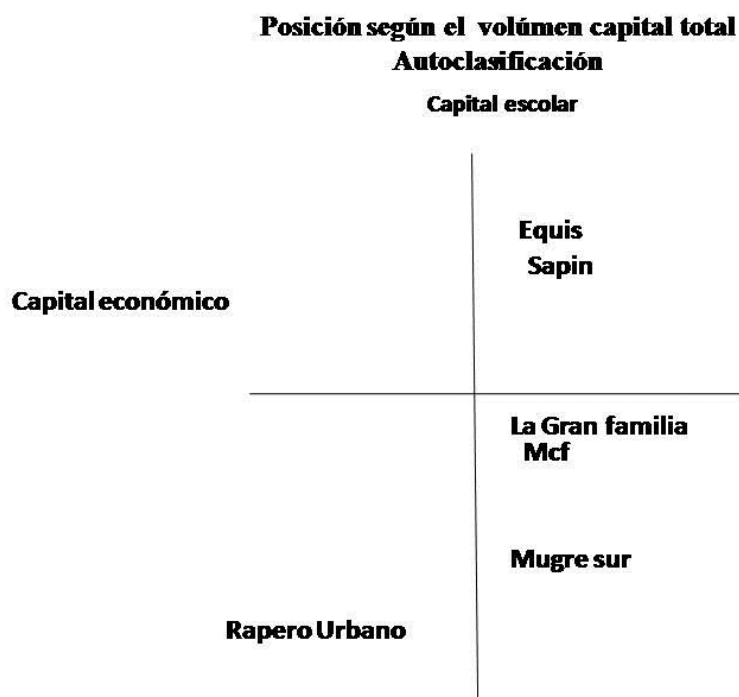
De este modo las agrupaciones o posiciones similares las conforman: Equis, Sapin con el nivel más alto (respecto a los demás grupos) de este capital; La gran Familia y el Mc f en un nivel medio: Mugre sur y Rapero urbano que son el grupo entrevistado con menor capital cultural económico.



El capital cultural escolar, opera como un mecanismo que permite entender el nivel educacional alcanzado por los padres, hermanos y jóvenes hip hoperos, el tipo de eventos o actividades culturales que reconocen y participan, el lugar donde cursaron o cursan sus estudios (por educación y expectativas recibidas), de acuerdo a lo que prima en la mayoría de las y los integrantes del grupo respectivo. De este modo ver las posiciones similares de las diversas agrupaciones entrevistadas

De acuerdo al capital cultural escolar, en el cual consideré el nivel educacional alcanzado por los padres, hermanos y jóvenes, que tipo de actividades culturales reconocen y participan, cuáles han sido los lugares en donde cursaron o cursan estudios (por educación y expectativas recibidas). De acuerdo a lo que prima en la mayoría de las y los integrantes del grupo respectivo las agrupaciones se ubicaron de acuerdo a posiciones similares a las cuales pertenecen:

Equis, Sapin con el nivel más alto (respecto a los demás grupos) de este capital; La gran Familia y el Mc f en un nivel medio: Mugre sur y Rapero urbano que son el grupo entrevistado con menor capital cultural económico.



El capital total es un mecanismo que surge de la combinación del capital económico total y el capital cultural escolar total. Esto con la finalidad de poder conocer el volumen total de capital poseído por los entrevistados.

Al combinar ambos parámetros, o sea, al considerar el capital económico total y el capital cultural escolar total para conocer el volumen total de capital poseído por el grupo, también se forman cuatro agrupaciones. En la primera de ellas, la que posee mayor volumen total de capital la integran los grupos Equis , Sapin; la segunda la integran el grupo La Gran Familia y el cantante Mcf; la tercera incluye a Mugre sur; mientras que la última está formada sólo por el cantante Rapero Urbano.

Es el que menos capital total posee de manera que se encuentra más abajo en la estructura de posiciones sociales. En el siguiente cuadro se muestran las posiciones en el campo social de los grupos de acuerdo al volumen de capital total.

Para realizar estas agrupaciones según cercanía en el volumen de capital se consideraron las siguientes características por grupo:

Equis: viven en el norte de la ciudad de Quito, en el barrio residencial Kennedy, se auto clasifica de clase media alta (debe trabajar para cubrir necesidades, no le falta nada), su padre y madre trabajan en empleos profesionales, los dos tienen estudios universitarios y carreras de cuarto nivel. Equis a su vez es un comunicador social, realizó sus estudios en una universidad privada. Además él es un músico profesional estudio música y canto en el conservatorio nacional de música.

El por lo general Participa en eventos masivos principalmente desarrollados en grandes coliseos, toma de espacio público, fiestas privadas y ocasionalmente en tocatas *hip-hop*.

Sapín: Se perciben a sí mismo como de clase media alta. Él Habita en el norte de la ciudad de Quito en el sector San Carlos. Él terminó su enseñanza media en establecimientos particularmente de carácter científico humanista. Continúa o con sus estudios superiores en una universidad privada. Su madre y padre completaron sus estudios superiores, en este momento Sapín está cursando un postgrado. Él participa en diferentes tipos de actividades culturales que se relacionan con el *hip hop* tales como: cine, teatro, museos, tocatas.

La Gran Familia: Esta agrupación tiene lugares de residencia diversos, como Cotacollao, San Carlos y la Rumiñahui se perciben como de clase media alta. Sus padres tienen empleos profesionales y de alta calificación, Los jóvenes por su parte trabajan y son en su mayoría profesionales titulados. Los padres completaron su enseñanza universitaria. Los jóvenes finalizaron sus carreras universitarias en universidades privadas. Participan en actividades autogestionadas, tocadas en bares y en conciertos masivos.

Mcf: él es un cantante de clase media. En estos momentos se encuentra estudiando en la universidad pública. Sus padres son profesionales y tienen trabajos calificados. Porque en su tiempo no se privilegiaba estudiar para obtener sus licenciaturas les tocó estudiar y trabajar. Participan sólo en tocatas *hip-hop* y eventos masivos.

Mugre Sur: los jóvenes deben trabajar con o estudiar, una tiene un trabajo calificado estable mientras las demás realizan oficios no calificados independientes y esporádicos. Viven en el sur de Quito en el Barrio el Pintado (una), autocalificándose como clase media baja (un ingreso por grupo familiar que les alcanza para subsistir, gastos mínimos indispensables).

Trabaja o madre o padre (permaneciendo el otro cesante), en oficios de baja calificación e inestables. Respecto al nivel educacional de los jóvenes están en media (sólo uno continúa estudios) en la universidad. Los padres completaron su educación media en establecimientos

industriales, en tanto las madres presentan enseñanza media incompleta. La situación de los hermanos también es diversa, en el caso de los hombres trabajan, mientras las hermanas estudian en nocturna o tienen media incompleta). El grupo participa sólo en tocatas *hip-hop*.

Rapero Urbano: reside en el sur de Quito, él se percibe como pobre. Los padres trabajan en empleos de baja calificación, oficios inestables.

El por su parte trabaja desempeñando labores técnicas u oficios de diferente calificación. Sus padres completaron su enseñanza básica. El finalizó su educación media en la nocturna, en un colegio público, Participan sólo en actividades autogestionadas, principalmente tocatas.

3.2 Reconstruyendo las Identidades ¿Qué surgió de las conversaciones?

A través de los grupos focales, de las entrevistas surgió un texto, un discurso, con las opiniones, posturas, percepciones y afectos de los jóvenes con quienes conversé. Fue mucha la información que se produjo de modo que tuve que hacer una selección de lo que consideré más pertinente y representativo para cumplir con los objetivos de este estudio. A continuación se expone el análisis de cada uno de esos temas separados por la dimensión respectiva de la Identidad, primero los temas en los que se observaron diferencias, por lo tanto distinciones identitaria, y luego aquéllos en que la postura es similar entre todos los grupos, por lo cual puede suponerse es común a la identidad *hip-hop*.

Durante esta fase de la investigación se realizó un trabajo de búsqueda, que tuvo como fin específico determinar cómo los practicantes de la cultura (hip-hop) entienden la concepción de cultura al interior al mundo hip hop y además entender los elementos valorativos que tiene esta cultura, y como estos se relacionan al mundo *hip hop*.

En relación a esto se pretendió identificar el grado de importancia diferencial que estos tenían frente a *los otros* integrantes del endogrupo.

Para esto se tomaron los datos aportados por los practicantes del mundo hip hop que fueron entrevistados en el marco del estudio. Se presentan estos resultados desde una lógica de diálogo donde se explora categorías y definiciones conceptuales que están imbuidas en las explicaciones de los entrevistados en relación a la temática del hip hop visto como una cultura. La cual a partir de entenderse así, construye códigos, signos y símbolos que muchas de las veces entran en contradicción con lo Impuesto, lo que origina que sea entendida como una contracultura.

Es a partir de allí que se redefinen, resignifican y redimensionan las diferentes posiciones al confrontarlas con los conceptos del marco analítico y valorativo que se ha descrito en el marco de esta investigación.

Este punto del trabajo se guía en el siguiente enunciado:

“la cultura actúa sobre los planos más profundos de la conciencia humana, reforzando los principios éticos indispensables en la sociedad” Chaple, (publicado en Internet: 6 de septiembre de 2004) Horizontes. Recuperado (28/11/11 3:55) de (<http://www.pucpr.edu/hz/013/html>)

Vale afirmar que los principios éticos indispensables en la sociedad son los valores, de acuerdo a ellos el individuo demostrara el rol que ha de jugar dentro de la sociedad y que status tendrá dentro de un grupo determinado.

Aunque el elemento principal en la adquisición de valores y su ordenamiento en el individuo es el *Self*, que se puede explicar cómo:

“El seí es, en lo fundamental. la capacidad de considerarse a uno mismo como objeto; el self tiene la peculiar capacidad de ser tanto sujeto como objeto. Como ocurre con todos los conceptos centrales de Mead, el self presupone un proceso social: la comunicación entre los humanos. Los animales inferiores no tienen self, ni tampoco los niños humanos cuando nacen. El self surge con el desarrollo y a través de la actividad social y las relaciones sociales. Para Mead. Es imposible imaginar un self sin la existencia de experiencias sociales.” (Rtizer, George. 1993. Pág. 230)

Así que el *Self* es el proceso social que para el criterio de esta investigación dirige la interacción social entre los practicantes de la cultura y su entorno, por lo tanto esta encargado de la transmisión y el intercambio de información cargada valores, los que serán o no tomados por los individuos, esto ya sea que estemos hablando del elemento del *rap*, el *graffiti* o el *breakdance*, los cuales tienen como característica principal la interacción directa, provocada por la avanzada tecnológica del momentos y los sistemas que imperan en el mundo.

La música hip- hop es un fiel transmisor de valores que son propios de la misma y que hacen que los individuos actúen, vistan, bailen y canten de una manera que los caracteriza y los diferencia de los demás actores que componen la sociedad, durante la siguiente pregunta realizada al M. C. Dizfraz se puede apreciar a través de enunciados claves, (los que van a ser señalados de manera posterior) los conocimientos que él tiene en relación al *hip hop* visto como una cultura.

Aunque también al desarrollar una definición de *hip hop* desde la perspectiva de los entrevistados, está se enmarca como una cultura que tienen sus propios símbolos, códigos que configuran elementos propios y distintas formas de expresión.

“el hip-hop es una cultura, nosotros la entendemos a esta, como un medio de reivindicación y conciencia, el cual nos permite expresar, difundir y mostrar todo lo que nos molesta, este es nuestro medio de comunicación y porque no decirlo de supervivencia”(Disfraz miembro del grupo Lado Sur, entrevista; 10/11/11) .

En lo anteriormente citado se deja apreciar que el practicante entiende a la cultura como un mecanismo de reivindicación y conciencia, además refleja los valores que transmite el hip hop con el cual se identifica y los valores que se difunden a través de la cultura, los cuales crean practicantes adeptos a la misma en el sentido que configura nuevos *ethos* o formas de vida.

Para Disfraz la cultura *hip hop*, es el medio que les permite transmitir sus pensamientos, malestares y sentires en relación a lo vivido en la cotidianidad, a través del elemento que practica dentro de la cultura hip hop el M. C. entrevistado establece que la cultura hip hop se basa en los siguientes preceptos: protesta, asumir responsabilidades en determinados aspectos sociales (pertinencia), la relación directa con aquellos que representa (amistad, compañerismo, cooperación) y lo que es su experiencia (comparte).

Así también muchos de los entrevistados consideran al *hip hop* como una cultura global con elementos identitarios que se reafirma a través de valores compartidos. Esta cultura elabora herramientas que se producen al interior de una vivencia específica.

A su vez esta cultura produce elementos identitarios en las agrupaciones, al generar distintas maneras de expresarse que producen una posibilidad más amplia de representación.

“el hip hop es una cultura se desarrolla, cambia, tiene muchos símbolos, no es igual en ningún lugar del mundo. El hip hop no es igual en el norte, en el sur, en el este y oeste, ni siquiera dentro de los mismos grupos es igual el hip hop, porque cada persona tiene un sentimiento distinto en relación a él, hasta donde quieren llegar, como estos lo ven porque cada uno tiene distintas formas de ver y de pensar, unos lo pueden ver como un pasatiempo, o alguien que netamente trabaja para el hip hop.

En relación a mi caso yo trabajo para el hip hop, para mí es una cultura, en ciertos casos es mi religión, mi salvación, mi forma de expresarme, mi forma de mantenerme vivo, mi forma de desarrollar todo lo que pienso, todo lo que creo, aprender cosas nuevas sobre todo de aprender, porque todo los días uno aprende algo nuevo.

El hip hop no es una cultura homogénea depende de los elementos culturales que ha tenido la persona, su historia y todo eso va acareando lo que al final será el producto de su forma de vivir y como despeña sus letras sus códigos y sus pensamientos” (Equis, entrevista, 05/01/2012)

Para Equis representante de esta cultura en la ciudad de Quito, plantea que las expresiones desarrolladas en esta cultura, son disimiles unas de otras, en la medida que tienen una base conceptual como cultura de índole global pero esta se adapta a los distintos escenarios planteados en las localidades, gestando de esta manera procesos culturales que divergen unos de otros dependiendo la región, la ciudad, el país, etc. El entrevistado refleja desde su punto de vista que la cultura hip hop se adapta y transmuta en la medida que ninguna cultura hip hop es igual a otra.

A su vez el entrevistado plantea que este movimiento cultural se ha visto en la actualidad transgredido, por las industrias culturales y las compañías comerciales del mercado, representadas por grandes firmas publicitarias que utilizan a las tecnologías comunicacionales con el fin de apropiarse de los valores producidos por la cultura hip hop desestimándolos y vendiendo sus valores identitarios como estereotipos diseñados.

Este diseño de estereotipos solo tiene una función que es redefinir la identidad del individuo y así de alguna manera con la práctica sistemática del individuo de tal comportamiento (se puede decir aquí, la ética) racionaliza tal estructura en los próximos y recientes practicantes de tal cultura, de tal manera que enajena como una virus la concepción de tales prácticas culturales, convirtiéndolas en estilos y modas.

Estas prácticas de antivalores culturales yacen en lo más profundo del subconsciente del M. C. ya que sus influencias culturales son adquiridas por medios ofrecidos por la globalización y el neoliberalismo económico como lo son el Internet, la televisión (nombrada en la entrevista por el M. C Sapin.) que son manejadas por grandes compañías.

Los mecanismos que usa la industria cultural para transmitir los valores que redimensionan, redefinen y resignifican, se puede decir que se reafirman a través de la siguiente cita:

“Para ello, la sociedad industrial de la modernidad se sirve de dos mecanismos, de complejidad creciente. El primero consiste en la anulación de la subcultura. El segundo, en la intervención integral de subculturas <de consumo>, inocuas y falsificadas, que desorientan a los grupos marginados” (Brito, Luis 1991: 33)

Aquí podemos apreciar cual es el conocimiento de los entrevistados a los conceptos de cultura y patrones identitarios, En varias conversaciones, los entrevistados tuvieron un conocimiento basto en relación a las categorías anteriormente citadas: M C. Disfraz (M. D) y al M. C. Equis, MC Sapin, Grupo la gran Familia, la Pantera Negra entre otros. Dijeron que el hip hop es una cultura, que tiene patrones identificatorios que hacen que la práctica de sus distintos elementos no sea igual en todo el mundo.

¿Me pueden decir si el hip hop es una cultura y cuáles son los patrones identitarios de esta cultura urbana?

Sapin dice:

“El hip-hop es una cultura urbana que se desarrolla a nivel mundial y esta se encuentra enmarcada en base a cuatro elementos que la definen y configuran que son, el breakdance, el dj, los mcs y el grafitti. Este es un sustento cultural donde estos elementos quedan arraigados en la sociedad y trasciende del ser humano al pasar de los tiempos, entonces es definitivo para mí que sea considerada una cultura, además es una forma de representación, que se expresa en la creación de muchos dialectos, de estilos de vida nuestra y de esta

forma el hip hop es mucho más que un movimiento efímero, o que una simple moda pasajera.

Dentro de esta cultura se puede desarrollar una inmensa gama de posturas y formas de entender y vivir la realidad como el hardcore hip hop, que es una postura que expresa los problemas de una forma cruda y sin tapujos, el hip hop comercial, que trabaja en relación a los mandatos de la industria, el hip hop social que es una expresión más política y de lucha, el hip hop andino es una fusión de culturas ritmos y música. El hip hop es una herramienta de transformación social, que nos permite mediante ella trabajar en ayuda a la comunidad”. (Sapin, entrevista, 28/01/12)

En relación a la pregunta rapero urbano expresó lo siguiente:

El hip hop es una cultura es una forma de vida nacido en lo marginal, que tiene una connotación social y revolucionaria. Esta implica una forma de pensar, expresar, vivir y actuar, que va más allá de escuchar la música. Pero el acota que el rap es lo englobante, incluye varios estilos y varias tendencias” (Rapero Urbano, entrevista, 07/03/2012).

Equis en relación a la pregunta establece el siguiente criterio:

“El hip-hop es una cultura amplia que no solo representa la música y el canto, ya que incluye diferentes ramas como el graffiti, break dance, DJ, Mc, estos son los elementos centrales de la cultura hip hop, pero en Quito estas expresiones se han desarrollado por separado; debido que los practicantes de esta cultura practican un sola expresión de la misma, y no todo en su conjunto por ejemplo el MC es la persona que canta, hay los crews de graffiti, hay los breakdancers, y los djs. (Equis, entrevista; 16/03/12)

En cambio para Pepe Mic el vocalista de la banda “Falso testimonio”:

“El hip hop es una cultura que engloba todas las expresiones y sentimientos relacionadas al ser humano, en la medida que esta cultura se basa en la construcción de símbolos, códigos y valores propios que no solo tiene que ver con el vestirse con ropa ancha, tener cadenas y blingbling, eso no es para nada, nosotros simplemente somos una cultura urbana, que tienen distintos elementos y expresiones que la componen como grafitis en las paredes, djs mezclando en los discos, mcs cantando.

Esta es una cultura que engloba muchas expresiones y que muestra todo lo que pasa a nuestro alrededor en las calles, el hip hop hay que entenderlo como simplemente un arte urbano, que permite contar nuestras historias, cantar lo que nos pasa, cantar las penas, inclusive hacerle canciones de amor, así es como la cultura se edifica en un modo de vida, donde el hip hop cada día se transfigura en todas las acciones que realizamos en la vida cotidiana, pero muchas de las veces se han encasillado a los hip hoppers como pandilleros de barrio donde sus letras y conceptos se relacionan únicamente a la drogadicción a la violencia, o a la prostitución.

El hip hop es una cultura que hablar de vida, hablar de amor, habla de sentimientos, es una cultura surgida en la marginalidad que narra lo que pasa en las calles, el hip hop es hablar de lo que nos ocurre, el hip hop no es cosa de maleantes es simplemente una cultura”.(Pepe Mic, entrevista; 12/04/12)

Los miembros de la Gran Familia, grupo de hip hop de Quito, exponen su visión en relación a la pregunta y plantean:

El hip-hop como una cultura, debe entenderse como una forma de vida o un ethos, pues conlleva diversas expresiones en su interior como el breakdance, dj, los mcs y los grafiteros que construyen una agrupación cultural que se sienta en bases solidas y que no es simplemente algo pasajero, esta cultura no dependen únicamente de las personas que lo adscriben. Quien pertenece al Hip-Hop se distingue de los otros en la medida que establece un etreramado de códigos y valores propios que se muestra en sus vestuario, forma de

hablar, por la actitud (es tranquilo, no provoca peleas) no por la apariencia, por esto puedo establecer que el hip hop es una cultura divergente en la medida que crea sus propias formas y modelos de vida, esta tiene una tendencia ideológica, no es una moda pasajera. (La Gran Familia, entrevista, 20/04/12)

Para Rito M.C.:

“El hip hop debe entenderse como una cultura donde se conjugan los cuatro elementos con distintos códigos y símbolos que la configuran. Por esto debemos romper la intolerancia entre nosotros, hay que dejarnos de tiraderas donde yo soy el más malo, yo soy el más maleante. Esta es una cultura, que construye un modo de vida que se basa en el respeto al pensamiento del otro, no en ataques o violencia”. (Rito Mc, entrevista; 21/04/ 2012)

Sapín, añade:

“Una cultura de reivindicación, entendido como una herramienta de transformación que legítimamente es utilizada por gente que hemos estado trabajando, unos pocos años tratando de dar lo que podemos. Desde mi forma de ver el hip hop es una cultura compleja que tiene cuatro elementos que le determinan tales como: el grafiti, el break, el mc y el dj.

Esta Cultura ha permitido construir unos valores identitarios que han permitido consolidar una agrupación cultural en Quito que ha permitido que se desarrollen espacios, para transmitir información y oportunidades. A su vez tiene como plataforma ideológica el gestar un proceso de cambio de justicia social y Equidad.

También hay que tener claro que el hip hop es el arte que pone en reivindicación temas personales y sociales. Desde mi punto de vista el hip hop debe realzar la cosmovisión andina. Esta filosofía que muestra los saberes de las comunidades indígenas de Latinoamérica. Buscando así reivindicar mis raíces andinas.

Por esto yo prefiero hacer rap andino, este es un estilo de hip hop que surge en Latinoamérica, que muestra la realidad político social de esta región mediante el quichua y el español” (Sapín, entrevista, 28/01/2012)

En esto podemos ver que los distintos entrevistados entienden al *hip hop* como una cultura que se desarrolla preferentemente en espacio urbanos y que tiene cuatro elementos estructurales como son: breakdance, mc, dj y grafiti, que se llevan a la práctica mediante la construcción de una cultura que construye códigos símbolos y valores propios que muchas de las veces entran en contradicción con los valores impuestos por la cultura dominante. De esta manera se puede decir que los practicantes construyen patrones identitarios propios que les ha permitido desarrollar un ethos o una forma de vida específica.

“(…) Si la cultura contemporánea y globalizada es una cultura más informativa que valorativa, y si los valores que se comunican a través de los medios masivos están dotados de efectividad desde el punto de vista del aprendizaje. Si esto es así, podríamos caracterizar a la cultura de la información como una cultura de difusión de valores, es decir, promotora de nuevas éticas.” (Maluf, Norma 2002, Pág. 009). Publicación en Internet 29 de abril 2002. recuperado (02/12/09) de (<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cyg/juventud/maluf.doc>) revisado(11/01/12).

Es decir, el *hip hop* es una cultura que construye una visión de sociedad desde su propio contexto en la cual se construyen objetivos comunes que van más allá de la búsqueda personal o del escuchar cierta música. En este sentido los hip hoperos buscan construir una sociedad en base a sus preceptos identificatorios.

Los entrevistados supieron considerar que mediante esta cultura se pueden superar condiciones sociales que les resultan adversas, además les permiten articularse como un espacio de convivencia y participación rompiendo con la visión mercantil e instrumentalista de la cultura hegemónica.

Es así como representa un movimiento que rescata la marginalidad como un valor social. En este sentido lo marginal debe entenderse como el medio que les permite generar una ruptura con los preceptos de la sociedad dominante. Así de esta forma se convierte en un elemento identificador que da sentido a su forma de vida y que sustenta su identidad grupal. Debido que al auto marginarse de la sociedad dominante, les permite constituir una cultura sentada sobre estamentos propios.

Los entrevistados mencionaron en relación a esta cultura, que puede ser entendida también como un instrumento de transformación y una herramienta de cambio social. Siendo este el elemento que les permite cambiar lo que consideran injusto. Esta es una herramienta que vincula a la cultura hip hop, en diferentes campos tales como el educativo, comunicacional, social y político.

Además comentaron que en la ciudad de Quito en relación a la música existe una gran diversidad de criterios. Lo cual originado que en la escena cultural se muestren expresiones artísticas disímiles y que plantean diferentes puntos de vista de lo que representa en sí esta cultura.

Algunos miembros de las agrupaciones la entienden como una cultura con una postura contradictoria, otros lo miran desde una visión industrial y construyen sus expresiones en base a un sentido mercantil. A su vez hay quienes tienen una propuesta social que busca difundir los distintos problemas que existen en nuestras sociedades. Y además están otros que entienden al hip hop como el medio que les permite difundir sus expresiones y formas de vida.

Así se puede entender que los hoppers se vinculan a las distintitas expresiones principalmente por un gusto o una forma de ver la realidad.

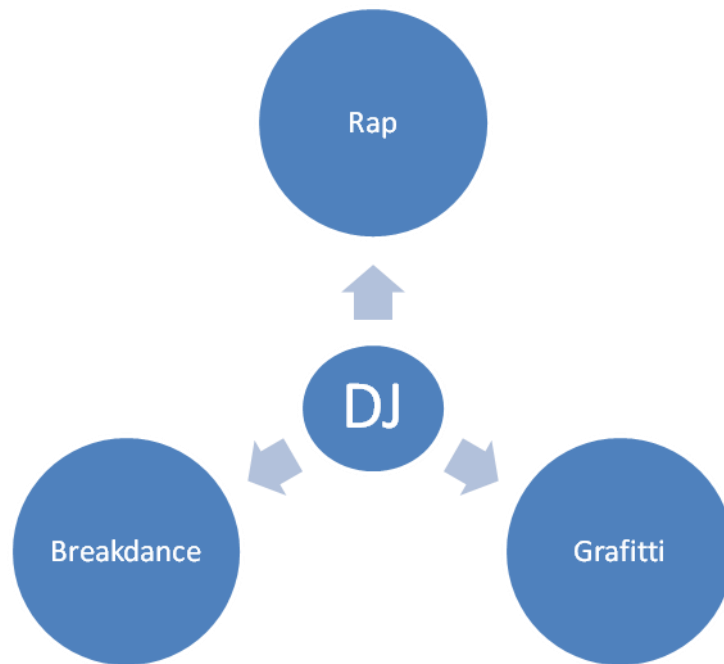
Ramas del Hip Hop identificadas a partir de las entrevistas

Las Ramas del *hip hop* son espacios donde los representantes de esta cultura se expresan mediante diversas formas de expresión diversos, hay que tener claro que estas expresiones no son privativas la una del otra, de hecho es muy respetado quien puede cultivar todas las ramas a la vez, ya que genera una conexión total con la expresión de las actividades *hip hop*. Y de esta forma se desarrolla una sensibilidad especial de éstas temáticas que son bastante amplias y por esta misma razón es que surgen distintas formas para su expresión.

“El M.C. es el que escribe temas y rapea, por lo tanto es la parte literaria del hip-hop, no musical, el rapero es el que hace letras por tanto hace poesías en la parte literaria. El D.J. en la parte musical. El graffiti en la parte de artes plásticas de pintura y el breakdancer en la parte de expresión corporal. El D.J. con el M.C. tienen una relación mucho más cercana porque es donde se fusiona y hace rap, es la conjunción entre la música y la lírica”. (Equis, entrevista; 10/05/2012)

Si bien en el discurso de los entrevistados menciona que se da un cierto grado de jerarquía en los elementos que componen a la cultura tales como: el dj, el mc, el graffiti y el breakdance. Se tiene muy claro que todas son expresiones estructurales de la cultura en sí. En esta medida algunos de los entrevistados colocan a ciertas formas de expresión por encima de otras y no es que tengan un valor social superior, es decir se valora cual es el nivel de impacto de cada una de las expresiones dentro y fuera del mundo *hip hop*. Los entrevistados nos supieron decir que existe un orden jerárquico que determina a las expresiones:

Esquema 1
Elementos de la cultura hip hop



Ellos nos supieron explicar que durante el proceso investigativo el elemento esencial de la cultura hip hop es el *rap*, ya que históricamente fue la primera forma de expresión sobre la cual se consolidó y se formó la cultura.

Esta forma de expresión se caracteriza por entregar un mensaje de forma directa, que permite dar a conocer las opiniones y experiencias de los hip hoppers a través de la música.

Además otro punto importante para que se entienda como la expresión de mayor jerarquía es que este (el *rap*) representa a una vertiente que es más accesible a todos los jóvenes, debido que para realizarla se necesita solo de la creatividad y de la voz del cantante.

Esto ha permitido que esta cultura se desarrolle a nivel mundial, ya que para cultivar otro tipo de expresiones se necesita de recursos económicos que no todos están dispuestos a solventar.

El factor económico aparece como esencial, el tener dinero es importante para desarrollar algunas ramas, y para perfeccionarse en el trabajo en ellas. Ya que para pintar un graffiti se necesita de

mucho dinero, pues con una lata no es posible hacer mucho, uno de calidad necesita varios colores y por lo mismo diversos materiales.

“Todas las ramas del Hip Hop tienen igual importancia.

Debido que esta es una cultura de índole complementaria donde todos los elementos tienen que tener un proceso de participación igualitaria. Pero si hay que tener en cuenta el desarrollo de las expresiones de esta cultura se da a partir del acceso a herramientas para su desarrollo. Si lo entendemos así el rap es la expresión más desarrollada a nivel mundial debido que lo único que necesitas es tu voz para desarrollarla.”(Sapin; entrevista; 05/02/2012)

La que ha tenido más impacto en el mundo creo que ha sido el rap, a nivel masivo es lo que más ha transformado a la sociedad. Las otras, a pesar que se han expandido por el mundo, en Latino América y el tercer mundo especialmente, hasta en Japón han tenido un impacto en la sociedad en general mucho menor. El rap creo que ha transformado muchas pautas en términos cómo se hace la música, en cómo se interpreta, los contenidos que se tratan súper fuerte en la sociedad desde Run-DMC a PublicEnemy, Eminem, a tener un fuerte impacto en la sociedad por los contenidos principalmente, por el ritmo”. (Equis, entrevista; 10/05/2012)

Para todos los grupos entrevistados la siguiente rama de expresión vista desde un orden jerárquico es el dj, porque este es el elemento que generó el proceso de transformación de una cultura urbana a un género musical. Resulta esencial en la configuración de la cultura como un género musical, ya que son los djs los que crean la música que permite que el rap pueda ser difundido y escuchado.

“A nivel histórico la jerarquía empezaría por los Dj’S, ellos fueron quienes iniciaron con la cultura Hip Hop, mediante la creación de beats musicales que permitieron que el mcs que narraba historias en forma de rima en las calles se transforme en músico en la medida que tenía el acompañamiento para poder difundir sus expresiones”. (La Gran familia, entrevista, 08/05/2012)

Algunos de los entrevistados demostraron que la siguiente expresión de importancia es el breakdance. Debido a su dedicación, gran esfuerzo y un cuidado único de su cuerpo. En este sentido los jóvenes Hip Hop destacan el ser sano como un ideal a alcanzar, el de una juventud alejada de las drogas y de aspectos más delictivos. Luego de estos pero con el mismo nivel de importancia al interior de la cultura se encuentra el graffiti, esta es una expresión de origen disruptivo en la medida que rompe con los parámetros impuestos por la sociedad, ya que su accionar se desarrolla en pintar murales sin permiso de la ley.

Contracultura e industria cultural dos vías para entender al hip hop

Aunque el impacto de la industria cultural en los practicantes de la cultura hip hop es directa y bastante significativa como se deja ver hasta ahora, en muchas ocasiones distintas agrupaciones provocan en sus practicantes redefinan y redimensionen valores de la cultura como tal, desde una óptica contracultural, donde el maestro de ceremonias o el rapero no busque la fama, ni nada

parecido, ha hacerse comercial, aparecer en televisión o dar giras mundiales cantando, sino que más bien sea un personaje de protesta, clandestino, que se exprese netamente bajo símbolos contraculturales.

Durante las conversaciones con los grupos se desarrolló una división de criterios, en relación al tema del hip hop como contracultura, algunos de los entrevistados lo entienden como parte de la cultura hegemónica y desean incluirse dentro de ella buscando su aceptación y otros creen que tienen valores contraculturales que entran en contradicción con la cultura considerada unitaria. Como bien lo explica la gran familia en la próxima cita:

“Originalmente el rap, comenzó como música protesta, porque surgió a partir de la revolución de los afroamericanos y latinos en Nueva York, en barrios como Queens, Brooklyn se dio una revolución por un nivel tan alto de racismo proveniente del kukuxklán y todas esas cosas comenzó la revolución ideológica e inicio como protesta. Aquí en Quito. EL Hip Hop es más una cultura, esta demuestra lo que es la realidad hay muchos grupos que son parte del movimiento, que se dedican hacer cosas más políticas, que son activistas, como el mismo disfraz, como los mismos boletas, como los mismos Alfaro Vive, que se dedican solo hacer activismo. Pero eso es un grupo segmentado de lo que es el rap, originariamente esta cultura, comenzó como un genero protesta pero ahora se trata de identidad, de expresión, de decir lo que sientes, de cómo son verdaderamente las cosas”. (La Gran Familia, entrevista;12/05/2012)

Muchas de las veces la industria cultural busca redefinir los valores identitarios practicados por los miembros de las contraculturas, esta busca desestimar estos códigos donde las culturas pierdan sentido, pero en el imaginario de algunos de los practicantes de la cultura hip hop lo entienden como una forma de expresión contracultural que es valor intrínseco dentro del grupo; esto se pudo apreciar el día 17/06/2012 cuando se realizó una entrevista a Equis y Disfraz, en donde se le hizo la siguiente pregunta estando los dos juntos:

¿El hip hop si puede ser entendido como contracultura, el hip hop es una expresión contracultural en la medida que es un movimiento de ruptura con lo considerado normal, con la urbanidad, todo esto genera una contradicción con lo impuesto?

“El break al igual que el grafiti es la libertad de bailar donde sea, donde quieras en todo tipo de disciplina claro ese momento si puede ser una contracultura pero depende porque ahí otras personas que netamente hacen que el hip hop se convierta en una cosa de clones, entonces llegan hacer parte de una rutina que produce ciertos estereotipos y modelos genéricos, entonces pasa de ser una contracultura a una simple moda desde ese punto de vista. Esto también hace parte del hip hop queramos o no también hay tipos de hip hop que tienen tendencia a es” (Equis, entrevista; 10/05/2012)

El hip hop puede en parte ser una contracultura pero actualmente está globalizado y en los países desarrollados se lo ve más relacionado al concepto de industria cultural. En el Ecuador y más específicamente en Quito, el hip hop es una expresión que se desarrolla un poco más cerca de una categoría definida en términos de expresión contracultural. Esto a pesar de que últimamente como los medios de comunicación, muestran todos los elementos de la cultura hip hop de forma banal.

Disfraz resalta este tema diciendo:

Ahora los medios presentan al hip hop como, Ah el baile que “bacano”, “que bonitas las pinturas”, pero también te estigmatizan como los que se visten de ancho son pandilleros o son drogadictos, entonces nosotros tratamos de mostrar otra definición, el hip hop más relacionado a el arte cachas, a la cultura calas, al canto, la música me entiendes. (Disfraz, entrevista; 17/03/2012)

En esto lo que se ve es que el hip hop es una expresión contracultural que hoy se ve asecada por una industria cultural, que busca redefinir sus valores.

Si vamos a las respuestas de los entrevistados varios de los practicantes niegan el hecho de querer dejarse influenciar y patrocinar por el capital cultural a través de la industria cultural y su styling (el cual usa como herramienta publicitaria).

Aunque también hay que decir desde el análisis que el trabajo investigativo deja ver que los mismos practicantes conocen como es el movimiento publicitario o mercado cultural; y por tanto, solo el hecho de saber tan a profundidad este tema, puede llevar a la conclusión de que en su imaginario esta “la posibilidad de”, “la alternativa de”, “la oportunidad de”, entrar en el medio comercial.

En definitiva la industria cultural es poderosa y atractiva.

Retomando las entrevistas, los entrevistados dejaron en claro que el hip hop es una cultura que desarrolla expresiones propias, que entran en contradicción con los preceptos de la cultura dominante aunque como supieron expresar, existen ciertos grupos que se asimilan a la cultura dominante y a las industrias culturales.

Sobre estas relaciones en las que los actores apropian sus valores identitarios en relación al concepto de contracultura, Luis Brito García explica lo siguiente:

“En el momento en que una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una contracultura, es decir, “una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social”⁴⁰

Se puede decir en tal circunstancia que algunos de estos actores han redefinido y redimencionalizando su cultura en una contracultura, por efecto de que la cultura unitaria no les integra al entramado social, gestando así una cultura con patrones propios que actúan en contradicción con los valores impuestos por la cultura dominante.

⁴⁰ BRITO, GRACÍA, LUIS, *El imperio contracultural del Rock*, Buenos Aires, 1991, Pág. 17

En segundo lugar, se puede decir que hay una gran diferencia en la respuesta de cada M.C en relación a la contracultura. Para unos es una cultura con valores propios que actúa desde lo marginal. Y para otros, es tener una postura contradictoria a la cultura unitaria o dominante.

En cambio durante su respuesta del M.C Sapin argumentó que claro que el hip hop es parte de una industria global, pero al interior de la misma cultura surgen actores que tienen una visión política distinta que no quiere ser parte del mercadeo cultural. El dice que el hip hop no debe verse únicamente como una contracultura sino como un mecanismo de transformación que tienen valores propios y una política social determinada.

El hip hop puede ser entendido como una postura contradictoria al sistema capitalista que busca desarrollar una sociedad donde todos se vean, se vistan y piensen igual.

El hip hop en este sentido es una contracultura de hecho, debido que al vestirse de una forma diferente, al pensar diferente, al quebrantar la propiedad privada mediante el pintar las paredes en las calles, esto muchas veces es implícitamente y sin saberlo un manifiesto político. Esto de cuestionar la propiedad privada en si ya es una contracultura, por eso yo creo que el desarrollo de nuestra propia estética nos permite romper con la postura homogénea de la cultura de dominio.

Esta cultura quiere vernos como un conjunto de robots de las mismas camisas, de los mismos celulares, donde el marketing y la publicidad crean sociedades estereotipadas. Por lo que considero que el hip hop va mas allá de una contracultura, tiene que entenderse como una propuesta de cambio y transformación social también. (Sapin, entrevista; 05/02/2012)

Además los diversos entrevistados determinaron, que las industrias culturales y los medios de comunicación, la familia, la escuela y el entorno social; son quienes buscan desestimar los valores identitarios producidos al interior de las culturas urbanas.

Los entrevistados dan dimensiones diferentes en las respuestas, uno habla de la apropiación de valores, y de la banalización de los elementos producidos por parte del hip hop, en este sentido plantean que la sociedad busca configurar una cultura unitaria y desestimar todos los grupos que entren en contradicción con la misma.

Ellos han planteado que la cultura hegemónica mediante sus industrias culturales redimensiona sus valores y los comercializa, así los convierte en antivalores o valores funcionales, esto bajo un antifaz simbólico que toma de la misma cultura, sobre este proceso Luis Brito García nos dice:

“Además, trata de interferir en las subculturas para anularlas y, por tanto, privar de la conciencia de su identidad a los subgrupos marginales. Estos mecanismos son mas sinuosos que la mera operación de convertir la mercancía en un valor: consisten en el proceso, enteramente inverso, de convertir los valores en mercancías” (Brito, Luis 1991: 33)

Es necesario puesto las diferencias que existen entre los practicantes M.CF y la Gran Familia valorizan y conceptualizan al hip hop como una contracultura en sus inicios, pero ellos también plantean que en la actualidad en la ciudad de Quito hay pocas agrupaciones que entienden al hip

hop desde una postura contradictoria al sistema imperante y que en su gran mayoría lo entienden como una cultura que tiene códigos, símbolos y valores propios.

Para el grupo Mugre Sur sobre cuál es su opinión acerca de la cultura hip hop el hip hop a nivel mundial es gobernado por el mercado y las industrias desvirtúan los símbolos y códigos originarios del mismo. A su vez plantearon, que en Latinoamérica el hip hop es una contracultura, en la medida que tienen una postura contradictoria a lo que se entiende como normal, y que sus expresiones se desarrollan en la en la frontera de la marginalidad, gestando una forma de vida que no se sustenta en las reglas y normas producidas por la cultura dominante.

Esto con el fin para la investigación, de conocer de qué forma la contracultura crea diversas concepciones, al interior de distintos grupos de una misma cultura y a su vez juicios valorativos. Este fenómeno se da dependiendo siempre del nivel de interacción que tenga el practicante con los conceptos cultura y contracultura y como estos se relacionan con el hip hop, así como también depende su concepción y valores, al espacio socializador donde el individuo interactúa con “*los otros*”

La conclusión que me deja el interpretar los datos arrojados por las entrevistas, es que, los entrevistados supieron determinar que el hip hop forma parte de su propia identidad, y que algunos de sus miembros entienden a este como un estilo de vida, a partir de una concepción contracultural. Para otros se trata de una cultura que tienen códigos, principios y valores propios.

Los elementos internos para el practicante de la cultura hip hop representa mayor importancia, ya que estos representan *lo real*, de donde va salir la musa para realizar la creación de su obra como lo es el rap, el break dance, el grafitti, MCs (maestros de ceremonia), *disc jockers*, escritores, *beatboxers*, estos elementos se configuran en una cultura de carácter global que tiene una postura contradictoria, como a su vez hay que tener claro que esta en el presente es parte de una enorme industria cultural que banaliza sus contenidos así mismo suministra valores a la cultura, valores capitalistas o de la cultura dominante.

Pero hay que tener claro que muchos de los valores producidos por parte de las industrias culturales, las contraculturas resinifican a estos y les dan un carácter contradictorio.

3.3 La industria cultural en relación a la cultura hip hop

En la actualidad, el hip hop tiene como marco el sistema capitalista. De allí que se encuentre sometido a su modo de producción que define los ámbitos económicos, políticos y financieros. En ese marco, se encuentra condicionado por la llamada “industria cultural”, la cual es la encargada de

generar pautas que van a dirigir todo el imaginario de una sociedad o un grupo humano que se encuentre en la condición de dominio.

El hip hop así se ve enfrentado al aparataje cultural del grupo “dominador” el cual busca imponer las pautas culturales de la cultura dominadora, tratando en el camino de erradicar o exterminar a la cultura dominada.

En la práctica, tal “erradicación” se torna imposible debido a que en el campo cultural se ha demostrado que independientemente de que una cultura se entienda como dominante y busque subyugar a las demás culturas dominadas o subculturas, estas desarrollan y producen sus propias, particularidades culturales .

Dado esto se produce una suerte de “intercambio” a partir del cual la cultura dominante adopta patrones de su contraparte dominada, de tal manera que lejos de erradicar a las agrupaciones culturales divergentes, lo que realmente ocurre, es que se produce una fusión cultural.

De esta fusión, va a devenir una especie de nueva pauta cultural, que no está determinada totalmente por las culturas dominantes ni por la cultura dominadora, sino que vendría a ser una forma cultural, producto de la confluencia, la intervención, y el choque entre la cultura dominante y las otras manifestaciones.

Es entonces cuando vemos que la industria cultural, no solamente se utiliza como un brazo armado de la cultura de dominio, o como la herramienta que ejecuta cada una de las órdenes de los poderosos. Sino que ésta, forma parte sustancial del sistema capitalista global.

La industria cultura es así un instrumento del sistema capitalista que busca mantener su hegemonía en el mundo. Es parte de un mecanismo integral que incluye al aparataje, militar, económico y político, pero también cultural.

Ritzer George, en su obra *“Teoría sociológica contemporánea”* de 1993 rescata el papel de los medios simbólicos de intercambio y su rol en relación a la creación de poder político.

“Los medios simbólicos de intercambio tienen la capacidad, como la tiene el dinero, de ser creados y de circular en el conjunto de la sociedad. Así, dentro del sistema social, los que pertenecen al sistema político son capaces de crear poder político. Y lo que es más importante aún, pueden gastar ese poder, permitiendo que circule libremente e influya en el sistema social. Mediante ese gasto de poder, los líderes refuerzan supuestamente el sistema político, así como la sociedad en su conjunto. En términos más generales, constituye un medio generalizado que circula entre los cuatro sistemas de la acción y dentro de la estructura de cada uno de estos sistemas.” (Ritzer George 1993. Pág. 128)

En el caso en estudio, tras la práctica de la observación participante, se ha notado que el grupo a estudiar, la cultura *hip hop*, se encuentra influenciado a nivel global por todo el aparataje cultural

dominante producido por las industrias de la cultura. Aunque, hay que destacar, que existen grupos divergentes y que tienen una postura contracultural en el desarrollo de sus prácticas culturales.

En estos casos, los actores desarrollan prácticas y expresiones propias asumiendo una postura contradictoria en relación a los dictámenes impuestos por la cultura dominante. Esto lo hacen con el fin de diferenciarse de los otros grupos con los cuales ellos tienen intercambios de flujos de información, incluso esta “distinción” se tiende a expresar entre aquellos que forman parte de su misma cultura.

Por otra parte, hay que decir que las industrias culturales crean en los individuos ciertas necesidades identitarias. Sin embargo, en relación al tema los entrevistados comentaron que como cultura ellos redimensionan y redefinen aquellos valores construidos por la industria y los convierten en algo propio.

Ritzer en un análisis sobre las teorías de Habermas hecho en su libro *“The Theory of Communicative Action. Vol. 2, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason”* llega a la siguiente conclusión:

“El mundo de la vida constituye un micromundo donde las personas interactúan y se comunican. El sistema tiene sus raíces en el mundo de la vida, pero al final desarrolla sus propias características estructurales. A medida que estas estructuras adquieren más independencia y poder, ejercen más y más control sobre el mundo de la vida. En el mundo moderno el sistema llega a (colonizar) el mundo de la vida, es decir, a ejercer su control sobre él.” (Ritzer, George. 1993. Pág. 95)

Cuando hablamos de industria cultura podemos apreciar dos variables: la primera, se presenta con los elementos que reproducen la cultura por medio de la práctica de sus seguidores; y la segunda, se encuentra representada por los “mass-media” que utiliza la industria cultural para transmitir o direccionar valores o pautas culturales que sean acordes a sus aspiraciones mercantilistas o ideológicas (ver grafico en anexo 1).

Algo importante en relación a la industria cultural hoy en día es que es necesario establecer cortes entre lo local y lo global. Estos cortes se dirigen a identificar como la industria cultural opera en dos tipos de dimensiones que si bien tienen conexiones también cuentan con sus especificidades.

En el caso del *hip hop* estas dimensiones aparecen como elementos, expresiones o formas que el hopero porta. Dependiendo de los casos las particularidades pueden tener un carácter local o global.

Los aspectos locales son aquellos elementos originados de acuerdo a las vivencias que el sujeto construyen al interior de su propia localidad (familia, escuela, entorno, comunidad). Estos tienen como fin, el establecer procesos identitarios que pueden ser de índole nacional, provincial o local. Al mirar estos elementos se puede distinguir que los mismos se adaptan a las exigencias propias del

espacio social al que se pertenecen y toman forma en la idea de territorio. De esta manera los actores sociales del *hip hop* aparecen como un grupo social que interacciona en un territorio, y es allí, donde requiere satisfacer necesidades propias a su espacio, las cuales incluyen una interpelación en relación con elementos de la cultura como: el folklore, los dialectos y las costumbres locales.

Los elementos globales en cambio se orientan de una manera distinta a lo dicho anteriormente, ya que ellos apuestan y se direccionan hacia la construcción de un espacio global, en el cual la cultura dominante conozca y dinamice a todas las subculturas que presenta un espacio local cualquiera, invirtiendo la significación cultural de las manifestaciones locales de las subculturas.

Lo local y lo global se interrelacionan cuando las fronteras territoriales de local y lo global se deshacen. Esto se produce por parte de los medios de comunicación masiva y el Internet, los cuales desarrollan una desterritorialización. Esto genera que el actor social en el caso estudiado represente en una cultura valores locales, pero que a su vez, estos valores sea expresados utilizando los medios que la industria cultural ofrece.

De esta manera, se puede deducir que los actores sociales que forman parte de la comunidad en estudio sufren un alto impacto por parte de la industria cultural, que les vende sus propios códigos y patrones y los devalúa.

Además, los actores que forman parte de la comunidad en estudio, son influenciados por el aparato ideológico de la cultura dominante en sus diferentes presentaciones.

El fin que tiene la industria cultural, que apunta a la devaluación de códigos, símbolos y representaciones de las subculturas, se ve logrado cuando el impacto de los factores de la globalización tiene efecto en el grupo. Esto va a provocar un impacto real en su ideario. Con ello, se va a modificar sus patrones culturales, pues la industria cultural toma cada uno de los símbolos que conforman la estructura socio-cultural del grupo en estudio como lo son la ropa ancha, los cortes de cabello, su vocabulario y sus conductas sociales, apropiándose de ellos y luego desvalorizándolos o dándoles un valor de mercado. Les convierte así en subculturas de consumo y con ellos les arrebatada su condición contradictoria siendo de esta manera “incluidas” pero sin su esencia.

Durante la investigación se han obtenido datos que demuestran que los informantes han sido tocados en parte por la industria cultural a través de sus diversos factores, por la cual esta industria busca transmitir algunas particularidades con las cuales los individuos se expresan, o se muestran ante la sociedad multicultural. Estas particularidades a pesar de que son intrínsecas de los

individuos son adquiridas desde afuera durante la dinámica cultural que existe en el mundo, causa de la transculturalización y aculturación.

Cuando se observa los factores que promueven la “industrialización” de las culturas urbanas, se ve que en su conjunto es la misma sociedad la que incide a través de sus instituciones como: escuela, amigos, familia, y contexto geográfico.

Estas instituciones establecen una relación continua con los integrantes de las diferentes subculturas “proponiendo” modelos de identidad. A este proceso se lo suele denominar socialización, aunque si se sigue la perspectiva de Foucault es en realidad disciplinamiento. Mismo, que se produce a través de un intercambio simbólico el cual día a día los va estructurando dinámicamente. Dando forma, a lo que Pierre Bourdieu denomina como el *hábitus*:

“Ese principio generador y unificador que traduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas. Al igual que las posiciones de las que ellos son el producto, los *hábitus* están diferenciados; pero también son diferenciadores. Distintos, distinguidos, ellos son también operadores de distinción: ponen en juego diversos principios de diferenciación o utilizan de modo variable los principios de diferenciación comunes.” (Bourdieu, Pierre. 2008. Pág. 31)

Es menester realizar este pequeño bosquejo, ya que durante la aplicación de las entrevistas en profundidad y la observación participante del grupo de informantes se han obtenido datos, que constataran el *hábitus* de estos, lo que refleja su identidad, como que, el día 23/06/12 el informante que responde con el apodo o pseudónimo de Equis, el cual ante la siguiente pregunta:

¿Qué Entiendes por industria Cultural?

“Si claro ahora es una las industrias más grandes de música, de ventas ósea, la mayoría de música que se vende en el mundo es hip hop, es un negocio me entiendes también, por eso te digo que depende de la persona, y como lo haga y como lo vea; porque hay gente que netamente lo hace por negocio, hay hip hop comercial, hip hop underground, hip hop protesta, hip hop romántico, bueno hay muchos tipos de hip hop y todos también son valorables, bueno creo que igual que depende de la persona. Hay de todo aquí y nos es tan grande como en otros países, pero si ha crecido el movimiento últimamente y hay mucha gente que se dedica hacer algo más subterráneo, hay más contestarlo, u otros que hacen un hip hop más genérico” (Equis, entrevista; 23/06/2012)

.En este caso el informante admite que su primer paso hacia la práctica de la cultura hip-hop es parte de una industria cultural global, que es un negocio donde millones de dólares se producen anualmente por concepto de venta de discos y de marketing producido por los grupos musicales que forman parte de esta cultura.

Además hay que ver que el hip hop no solo es parte de la industria hay muchas expresiones que se producen al margen de la misma, pero todos nos encontramos relacionados de una manera u otra a la industria, sea por concepto de consumo de música, vestuario etc.

Durante este se puede observar la teoría de Simmel de las díadas y las triadas en donde este plantea a través de Ritzel George lo siguiente:

“Simmel pensaba que algunos desarrollos sociológicos cruciales se habían producido cuando un grupo formado por dos personas (o díada) se convertía, por la adición de un tercero, en una tríada. Surgen con ello unas posibilidades sociales que no podrían existir en una díada. Por ejemplo, en una tríada uno de los miembros puede convertirse en árbitro o mediador de las diferencias entre los dos restantes. Y lo que es más importante aún, dos de los miembros pueden aliarse y dominar al otro miembro. Esto representa a pequeña escala lo que puede suceder en el caso del surgimiento de grandes estructuras que se separan del individuo y logran dominarle.” (Ritzel, George. 1993. Pág. 42)

Todas estas tiendas que venden mercancías forman una gran díada para el vocalista del grupo Pantera Negra que se bate entre objetos con valores de uso y objetos con valores de cambio ambos elementos manifiestan valores que le llaman la atención además de ser alienantes y enajenantes, de esta manera lo hacen parte de la cultura unitaria, muchas de la veces lo que produce la industria no es sino la banalización de todas las producciones desarrolladas por las contraculturas.

En otra de las entrevistas, que se ha realizado MC Sapin con el fin de indagar sobre qué piensa en relación a las industrias culturales y que elementos de esta industria forma parte de la cultura hip hop, se realizaron unas preguntas que de igual manera arrojan datos que se podrían traducir y analizar para aclarar el objetivo, entre las que tenemos:

¿Crees que el hip hop se pueda entender como una cultura urbana o parte de las industrias culturales en la ciudad de Quito?

Responde de las dos formas:

“Puede ser entendida como una cultura urbana, pero como se desarrolla alrededor de todo el mundo, puedo aseverar que es una industria cultural que produce millones en ventas y que desarrolla sus ideas alrededor de todos los países del mundo, pero hay que tener claro que ha mas de ser una industria es una cultura con elementos distintivos que está presente en Sudáfrica, puedes ir a Palestina, puedes ir a Irán, a Chile, Honduras, a Ecuador, Estados Unidos y están las mismas características de los cuatro elementos. Esta es una cultura donde sus elementos se quedan arraigados en ese trascender del ser humano al pasar de los tiempos.

Entonces es definitivo para mí que sea considerada una cultura, además una forma de representarla en muchos diálogos, una forma de vida nuestra, entonces es mucho más que un movimiento efímero, o que una moda, o como la quiere ver mtv, o como un montón de empresas multinacionales la quiere ver como una mera mercancía, y lamentablemente hay muchos exponentes del hip hop que han tomado otro camino, cachas de manejar esta línea más comercial, y también han surgido otras líneas como el gansta rap, u otras líneas que básicamente tiran a eso a la industria comercial, a vender más los cuatro elementos, sin rescatar esas raíces contestarías que tenían en los primeros años, fundamentalmente América latina es una nueva ola, es un nuevo resurgir del movimiento hip hop, que va tomando cartas también de acuerdo al proceso político y social que estamos viviendo en el continente. (Sapin, entrevista; 09/04/2012)

Entonces se realiza la mima pregunta, a pantera Negra y a diferencia de Equis y Sapin el entiende al hip hop como parte de una industria y cree que la participación de esta han generado

banalización de los símbolos producidos por el hip hop y la mercantilización de sus valores más significativos. A partir de esta diferencia entre informantes se pueden realizar comparaciones como en los niveles de entendimiento que tienen, los actores en relación a las industrias de la cultura en que lugares existen más flujos y reflujos de información y comercio, entre otros que se realizarán más adelante. Así que se le realiza la pregunta:

Pantera Negra responde:

“Hay muchos grupos aquí en el sur que hacen buen hip hop pero que no les gusta formar parte de las industrias culturales, primero porque te visibilizan y hacen que la cultura sea banal. Porque maquilla muchas veces lo que tú eres, y muestra de forma errónea a los hip hoppers, eso es a lo que los manes no les gusta y por eso no quieren salir y no quieren difundir su música en medios masivos de comunicación, y para esto ellos realiza otras formas de distribución distintas más personales como vender su música personalmente en los conciertos” (Pantera Negra, entrevista; 09/06/2012)

La ciudad de Quito es la capital de la república y por lo tanto está en constante movimiento de información, además tiene un significado geohistórico para esta investigación, ya que es ahí donde se consolidó como una cultura el hip hop en Ecuador y tienen muchísimo practicantes y representantes a escala nacional de la cultura hip-hop.

Por esto los actores sociales que socializan en esta ciudad presentan características culturales que aunque son homogéneas a niveles extraterritoriales, dentro del territorio nacional representan diferencias, aunque la ciudad de Quito está acostumbrada y moldeada a respetar cada una de las manifestaciones y expresiones que en ella articulan en su totalidad cultural, a su vez es diferente a cualquier ciudad o localidad del país.

Las industrias culturales a través de lo expresado por los entrevistados son herramientas que tiene la cultura dominante, para apropiarse de los códigos y valores producidos por el hip hop y las demás culturas urbanas. De acuerdo a lo analizado, Matos apunta a cinco criterios fundamentales a los que, los actores sociales en este caso se apegan:

“Primero, un enfoque multidimensional que articula aspectos convencionalmente autonomizados como culturales, políticos y/o económicos. Segundo, el énfasis en el estudio de las prácticas de actores sociales específicos en la producción de redes de interconexión a partir de los cuales se definen los procesos de globalización. Tercero, la clarificación de que tales procesos, aun cuando se desarrollan a través de los límites geográficos territoriales de los estados, se relacionan con formas de interpretación y simbolización de la experiencia (representaciones sociales) que estos actores producen de forma preferencial en relación a espacios territoriales específicos. Cuarto, que, dada la heterogeneidad de los actores y de sus vínculos con los espacios sociales en los cuales actúan, las diferencias en términos de relaciones de poder constituyen un importante factor para el análisis de sus prácticas en el contexto de las redes de interconexión de las que participan. Quinto, que si bien es cierto que los procesos de globalización exhiben tendencias hacia la homogeneización, de igual manera, generan formas de diferenciación social, cultural, política y económica.”(Matos, Daniel. 2000. Pág. 30-31)

Estas herramientas proporcionadas a través de tales factores; que aunque sirven de instrumentos de resistencia contra la industria cultural y el sistema capitalista, lo termina financiando de igual manera, ya que son las mismas corporaciones multinacionales que promueven y son dueñas de los medios de comunicación más atractivos para la juventud; las dueñas de estas empresas de tecnología, o por lo menos son accionistas.

Durante la investigación se hizo referencia a esto, ya que mientras se estuvo en un set de pistas para algunas canciones del grupo en estudio se pudo observar la utilización de estos recursos tecnológicos que sirven para de alguna manera darle forma a la música, ingeniándoselas a partir de fragmentos musicales y sonidos grabados por ellos mismos. De esta manera se le realiza la siguiente pregunta:

¿Utilizan cosas de su mismo desarrollo musical para hacer sus pistas? ¿Son tus maneras de emanciparte o expresarte libremente?

Responde: exacto, bueno aquí por ejemplo hay una guitarra cualquiera, pero en esta otra pista hay una guitarra de Silvio Rodríguez, pero no te das cuenta por las modificaciones de tempo que se le hacen a la canción. El sonido sigue siendo de Silvio pero la guitarra esta adelantada y más rápida pues. (Equis, entrevista, 10/05/2012)

Aquí se aprecia que tienen tiempo llevando a cabo esta práctica, en algunos casos resulta cotidiano sentarse y realizar una pista para tal o cual canción de tal o cual persona, entre lo investigado a través de la observación participante, se conoció que los informantes que manejan estos programas son pocos y que venden las pistas a aquellos principiantes del rap y así obtienen autofinanciamiento utilizando una técnica y un instrumento que es distribuido por la industria cultural. Más allá de satisfacer las necesidades, ser un componente de una cultura como lo son los breakdancers o bailarines, los grafiteros entre otros y así mantener la demanda que esta reproduce.

El productor de la cabeza estudios nos supo determinar que las industrias culturales son:

El productor de la Cabeza Estudios nos comenta:

“Yo creo que la ventaja del hip hop es que es un género universal, osea si vos vas a estados unidos y escuchas bandas de hip hop y hay mtv que solo se dedican al hip hop y al rap, osea es un género que es súper global, osea vas a las discos y el reggaetón, cualquier género mezcla con el hip hop porque es súper comercial, osea al hip hop viéndole desde un punto de comercialización es súper bueno y las bandas nos estamos dando cuenta aquí que no es malo indicar nuestra música a los medios de comunicación para que pegue, entonces poco a poco el hip hop comienza a salir del under de las calles, yo hago música del gueto pero voy a indicar a la gente porque es buena y a la gente le gusta, entonces poco a poco aunque es muy pequeño la gente que escucha hip hop en el Ecuador está creciendo bastante y hay bastante talento, full talento y hemos visto gente de Ambato que sale en mtv, gente de Quito, del sur gente en Guayaquil , yo creo que si va a allegar full lejos y que el hip hop se está convirtiendo en este momento en una industria cultural en crecimiento en nuestro país”(Andrés Cabezas, entrevista; 20/06/2012)

Además otro entrevistado perteneciente al grupo la Gran Familia expresó que era para el la industria cultural y como este concepto se relaciona con el hip hop en la ciudad de Quito:

“El hip hop en Quito se ha ido vinculado a la industrialización, en un primer momento cuando los raperos viejos que habitamos aquí en Quito, comenzamos hacer las notas por hobby, por nuestra rola, comenzamos a salir a freestear en los barrios, a bailar en las esquinas y a pintar en nuestros parches entiendes y con el tiempo nosotros empezamos a dedicarnos a esto, a dar nuestra vida a esto, ahora nosotros somos profesionales , que dedicamos nuestros años de universidad, nuestros años de colegio a saber cómo funcionan las cosas profesionalmente, en este momento dentro de los movimientos culturales y específicamente dentro del hip hop, se ha iniciado un proceso de industrialización de la cultura en donde existen múltiples grupos que trabajan en relación a las diferentes expresiones del hip hop, hay sonidistas, hay excelentes músicos, hay djs de excelente calidad, hay grupos de grafiteros profesionales , breakers, que han ido encaminando todo este proceso, todos los chamacos que hace diez o doce años éramos guambas pandilleros, que andábamos haciendo huevadas, ahora ya somos profesionales que tenemos un cartón universitario, y que tienen su industria por ejemplo: como son estos manes de sapo inc que tienen su propia disquera, de la cabeza estudios, armazón music, hay estos manes de 468 estudios, jae records, star records y muchas industrias que salieron a partir de un movimiento ideológico de chamacos, que haciendo cultura y demostrando su realidad social , lo que está pasando en las calles, lo que está pasando con su gente, su entorno, lo están trasladando al desarrollo de sus productos y producciones”(La Gran Familia, entrevista; 19/06/2012)

El Internet es una herramienta de la industria cultural para satisfacer las necesidades que tienen los individuos de información e interacción en tiempo real con los otros o con el endogrupo. Hablando del impacto que tiene el sistema capitalista global y la industria cultural en la formación del imaginario de los practicantes de la cultura hip- hop, podemos afirmar, que el Internet es un fiel estructurador de comportamientos, de valores y de racionalismos; pero además es este caso encontramos que es un instrumento para diseminar por todo el mundo formas y modos de pensar, hacer, ser y expresarse en el mundo globalizado e interconectado. Por ejemplo uno de los informantes que responde a Mugre sur, afirma ante la siguiente pregunta:

¿Cómo hacen los sonidos que utilizan para crear su música?

Responde: bueno dependiendo, a veces utilizamos, no influenciamos con un documental o algo así, o queremos hacer un tema que tenga cierto impacto sobre la gente, a veces ponemos un sample de Alí Primera, ya que nos sentimos identificados con él y hacemos una canción con un extracto tomado que valla acorde.

Al observar y experimentar el momento en el cual el informante hace una pista para una de sus canciones en la cual utiliza samplea un extracto de una canción y a partir de esto desarrolla otra canción diferente, aquí se pudo observar que este toma esa información de la Internet o la web utilizando programas que ofrece la misma web como Ares, Torrent, soul seek, entre otros, de esta forma obtiene la materia prima gratis y logra transformarla en música para un grupo de personas que simpatizan con ella o que les atrae la cultura, se identifican.

En este punto Ritzer 1993 analiza a una de las obras de Marcuse escrita en 1964 la cual recibe el nombre de “*El hombre unidimensional*” o “*One-Dimensional Man*” en la cual este expone lo siguiente sobre la obra:

“La Escuela Crítica dirige sus críticas principalmente hacia una forma de racionalidad formal: la tecnología moderna. Marcuse (1964), por ejemplo, criticó duramente la tecnología moderna. Pensaba que la tecnología de la sociedad moderna llevaba al totalitarismo. De hecho, consideraba que ofrecía métodos de control nuevos, más eficaces e incluso más «agradables». El principal ejemplo era el uso de la televisión para socializar y amansar a la población (otros ejemplos los constituían los deportes de masas y el sexo). Rechazaba la idea de que la tecnología fuera neutral en el mundo moderno y la veía como un medio de dominación. Es eficaz porque parece neutral cuando, en realidad, es esclavizadora. Sirve para suprimir la individualidad. La tecnología moderna ha «invadido y cercenado» la libertad interior del actor. El resultado es lo que Marcuse denominó la «sociedad unidimensional», en la que los individuos perdían la capacidad de pensar de manera crítica y negativamente sobre la sociedad. Marcuse no creía que la tecnología constituyera un enemigo per se, sino que la sociedad capitalista moderna la utilizaba en su provecho.” (Ritzer, George. 1993. Pág. 165-166)

Determinar el nivel de uso del Internet por parte de los informantes es una clara forma de identificar el nivel de impacto que este ha tenido por parte de la industria cultural y el capitalismo global, puesto que el Internet es una herramienta globalizadora de última generación, muchos de los informantes como continuación los entrevistados afirman ante la pregunta:

¿Desde qué edad tienes televisión por cable o satelital?

Responde: *desde casi toda la vida.*

¿Desde qué edad empezaste tú, tú recorrido por el Internet?

Responde: *Como desde los 14*

En el caso de Quito se estaría hablando de un alto nivel de aculturación y de socialización, intercambio y traspaso de información sistemático y automático que lo colocarían en un lugar muy cercano al caso de “Equis”, además “Sapin” también presenta un cambio continuo de habitación, pues Tico anteriormente vive tanto en el norte como el sur de Quito esto lo pone de igual manera en un rango de socialización muy variado, en donde como agente principal se tiene el espacio geográfico donde ha interactuado con diferentes actores sociales, interpretaciones con variadas dimensiones; que aunque se sitúan en diferentes espacios geográficos tienen la misma finalidad cultural.

Podemos hacer referencia en esta parte a Daniel Mato con su teoría de la unidad dentro de la diversidad, en donde se refiere a las interconexiones e intermediaciones que existen entre los actores sociales al deslizarse las fronteras del espacio de interlocución por acciones de los capitales, llama a estas fronteras móviles; allí se comprueba otra teoría que se da en la realidad así mismo la

dinámica que esta utiliza para entrelazar los símbolos con las experiencias y las costumbres de un lugar.

“Es decir que la supresión de el lugar torna invisibles los procesos de construcción y re-construcción de los modelos culturales específicos... Asociando “el lugar” a formas tradicionales, como mecanismos desencialización identitaria, operan las relaciones de poder en la construcción desigual y jerarquizada del espacio en el nuevo orden mundial” (Matos, Daniel. 1993. Pág. 39)

Esta es una muestra de que por más apartado que sea el lugar de las ciudades más adelantadas a nivel cultural, la industria cultural con el uso de la tecnología lleva estos espacios de interlocución, con elementos que redimensionan y re significan el imaginario del actor social, en este caso hasta la puerta de su casa.

3.4 El hip hop resemantiza la moda

El vestuario, el conjunto de accesorios y los modos de llevar el pelo, se han convertido en un emblema que opera como identificación entre los iguales y como identificación entre los otros. Rosana Reguillo⁴¹

La moda es uno de los entes que configura los procesos de homogenización en la sociedad. Su función está en crear ciertos prototipos a seguir. En muchos casos esto produce que determinados actores sociales divaguen en el mundo vacío de la marca y el “*look*”. A partir de esto se asumen diversas imágenes pero sin adoptar una identidad grupal definida. Se cambia constantemente de aficiones y filiaciones a diferentes identidades juveniles que aparecen como efímeras. Es decir, nacen y mueren con el proceso evolutivo de la moda.

Esto determina un mimetismo y una metamorfosis de ciertas agrupaciones juveniles, que transmiten la imagen de ser identidades culturales pero se quedan en la imitación aparente de estas. De esta manera los sujetos pasan de ser rockeros a raperos o punkeros con mucha facilidad, pero sin asumir por completo los aspectos que configuran a estas culturas.

Mauro Cerbino establece que “la apropiación significa asumir las marcas en los distintos niveles de significación y valorización que su consumo conlleva. Significa querer identificarse con un universo y un horizonte de sentido que la marca propone. La marca “marca” al joven en el momento en que, portador de ella, queda instalado en su mundo de significaciones, las que están en la base de las dinámicas identitarias y el reconocimiento del otro como tal”.

La estética de las subculturas rompe con el papel y con la función específica de la moda, debido que niega su función primigenia, la cual es desarrollar y construir formas de vestir para grupos y

⁴¹ Reguillo Rossana, Emergencia de las culturas juveniles, pag 97, Grupo Editorial Norma, Colombia, 2000

segmentos sociales mediante un método de selección y agrupación, por edades, gustos y preferencias. Esto con el afán de crear intereses y necesidades prefabricadas, con lo que se termina por generar un modelo que muestre lo juvenil como una identidad única y homogénea que es contraria a la realidad.

Los grupos sociales marginados viendo este panorama, desarrollaron un nuevo modelo de estética, definiéndola a esta como el medio que permite identificar a sus iguales y establecer diferencias entre las distintas agrupaciones juveniles y el mundo adulto.

Los jóvenes que viven en el mundo de la diferencia, han sido capaces de generar una estética desde la inconformidad, estableciendo discordancias con el concepto unificador de la cultura dominante. A partir de esto las naciones juveniles otorgan a los productos desarrollados por las industrias culturales un carácter simbólico y distintivo que rompe con la visión homogénea de la moda juvenil.

Estas culturas han generado dentro de sí mismas, formas de reconocimiento y afirmación mediante la asimilación de objetos, marcas y lenguajes provistas por estas industrias.⁴² Siguiendo a De Certeau “puede decirse que estos jóvenes usuarios trafican con y de la cultura dominante para inscribir sus intereses y sus reglas propias”.

La asimilación de los objetos, marcas y lenguajes por los miembros de las distintas subculturas, han determinado que estas generen un proceso de apropiación y re significación de símbolos y códigos provenientes de la moda. Instaurando dentro de estas culturas un mundo nuevo de significaciones que muestran formas de vida e identidades que generan un proceso de auto reconocimiento y adscripción

3.5 La vestimenta en el Hip-Hop

La ropa es uno de los rasgos más visibles de esta cultura, la forma en que la mayoría de las personas identifica a los y las hiphoperas, de manera que al entender de los no hip-hop sería uno de los elementos que más marcan identidad o distinguen a esta cultura. Sin embargo, las y los jóvenes, los grupos, poseen una visión distinta del atuendo, de modo que pueden o no ocuparlo; de hecho muchos se quejan que se ha transformado en moda, que cualquiera ocupa esta ropa, lo que lleva a que muchas veces los confundan con los regaetoneros; la ropa ya no sería distintiva únicamente de las y los hip-hop.

⁴² Reguillo Rossana, Emergencia de las culturas juveniles, pag 100, Grupo Editorial Norma, Colombia, 2000

Todos los grupos entrevistados coinciden en que la vestimenta no es lo esencial dentro del *hip-hop*, ya que no define ni da el carácter o calidad de hip-hop; aunque la mayoría reconoce que existe un atuendo estereotipado, el cual según lo planteado por algunos grupos ha variado en el tiempo.

En esta dimensión la Gran familia plantea:

“que originariamente la ropa ancha no surgió como un elemento distintivo de la cultura menos aun como una moda, esta se vinculó al mundo del rap en primera instancia no como un elemento de expresión sino por necesidad debido que los primeros raperos en Brooklyn eran de escasos recursos económicos y utilizaban ropa heredada, o regalada, viéndole así entonces si yo tengo un hermano mayor, que es el triple de grande que yo , que me hereda su cachina y me la pongo y me queda grande, me entiendes, así se fue configurando el estilo del raperos, pero me entiendes la ropa no le hace al raperos, lo que le hace el raperos, el rap es una cultura que no tiene que ver con una simple moda relacionada al vestuario porque si yo tengo ropa grande yo mela pongo y salgo a las calles y estoy vacilando, no me acomplejaba utilizar ropa que no es de mi talla, porque esta constituye uno de los elementos representativos de la cultura hip hop y en estos momentos ha pasado ser un pilar de esta identidad, y mi cultura”(La Gran Familia, entrevista; 19/06/2012)

Las razones de por qué determinada ropa es la que se asocia a las y los hip hoperos sólo lo explican algunos grupos dando diversos argumentos, y varios manifiestan que ya no tiene ningún sentido o significado pues se ha transformado en moda u objeto de consumo. Aunque no todos los colectivos la especifican en igual detalle, la vestimenta que reconocen como característica o asociada a la cultura puede ser descrita como pantalones, sean o no buzo, algunos mencionan que anchos otros, a la cadera, zapatillas o bototos, camiseta, chaqueta. Además hablan de accesorio como gorros, pañuelos, tatuajes. O sea, se trata de ropa que suele ser llamada deportiva, la cual ocupan de un modo no tradicional.

De acuerdo a sus planteamientos generales Pepe mic “falso testimonio” e innato mc presentan opiniones cercanas.

Manifiestan que hay ropa característica, descrita sólo por uno de los grupos (capuchón, bototos, pantalón ancho), pero que no es obligatoria, incluso uno de los grupos indica que ellos la ocupan sólo ocasionalmente. La ropa con que se visten es la que les hace sentirse cómodos, señalando que la ropa tradicional no les es propia, la sienten ajena, aunque asumen que en ocasiones determinadas deben ocuparla. Además, son enfáticos en señalar que la vestimenta (usar o no el estereotipo) no es importante, no define a una persona, no hace al hip hoperos. De hecho muchas personas pueden ocupar la ropa, vestirse como se supone o entiende se viste un hip-hop sin que lo sean.

Pero Pepe mic dice:

“Para todos aquellos que piensan que el hip hop es solo una moda o vestirse con ropa ancha, chompas con capucha o tener cadenas y bling bling, en cierto motivo tiene algo de verdad es la visión estereotipada de los hip hoperos pero no todos somos así para nada, muchas veces a mi, me dicen que parezco gomelo, solo porque me visto de terno, pero la cultura hip hop no solo es una moda es una cultura urbana compleja, que está compuesta

por grafitis en las paredes, djs mezclando en los discos, mcs cantando, así es como representamos nosotros al hip hop”(Pepe Mic, entrevista; 06/06/2012)

Para Innato mc:

“Así como dijo mi compañero el hip hop, el hip hop puede ser visto desde una visión estereotipa determinada por una forma de verse que determina al hip hoper, pero el hip hop no solo es moda, no importa la forma en que te veas, si representas a esta cultura y a este estilo de vida, el rap es lo que se escucha y se representa es una cultura, nosotros estamos aquí para anunciarles que el hip hop no es una moda, lo que queremos implementar es que la gente vea lo que nosotros vemos a diario”(Innato MC., entrevista, 07/06/2012)

Al comparar el atuendo que relatan, y sus comentarios, con la vestimenta que ocupan el día del grupo focal, se aprecia coherencia, pues aunque usan ropa deportiva no todos ocupan ropa ancha, y usan tanto jean como bazo.

Al referirse al tema Disfraz posee una opinión bastante completa, señalando desde cual es el vestuario hasta el sentido original de ocupar dicha vestimenta. Reiterando en varias ocasiones que no es indispensable ni significativo usarla, pues no otorga la calidad de hip-hop, lo valioso es lo que la persona piensa no como viste. Así, la ropa considerada típica de esta cultura, por este grupo, es ancha, incluye botas o zapatillas, pantalón de tela u otro material. Que se ocupe bajo las caderas y suelta lo relacionan con una señal de protesta por la discriminación que sufrían los presos negros; emula su condición, pues se les arrebatában los cinturones o bajaban los pantalones para que no pudieran escapar dificultándoles el movimiento.

En cuanto a la ropa que ellos mismos usan refleja sus dichos, ya que no todos los días están con ropa deportiva ni ancha, ni siquiera consideran que estén vestidos de modo especial o diferente.

Por su parte Equis plantea:

“Que la ropa no constituye un elemento esencial en la cultura hip hop aunque puede servir como elemento identificador en relación a las otras culturas, pero como me ves yo me visto como a mí me gusta no me gusta entrar de estereotipos, la ropa que utilizo, mis tatoos, los accesorios, yo los uso NO porque representen algo sino porque me gusta usarlos, el hip hop va mas allá de una simple moda, es una cultura global” (Equis, entrevista; 16/03/2012)

Para Sapin:

“el hip hop es una representación de múltiples códigos, expresiones, sentires y dentro de este conglomerado se encuentra la vestimenta, que simboliza una forma de identificación entre los diversos actores, esto permite mostrarnos pero no es un aspecto esencial de la cultura hip hop, hay muchas personas que no se visten de acuerdo al estereotipo de rapero pero que son representantes de la cultura, además hay que entenderla a esta como muchos diálogos, una forma de vida nuestra, que no se centra en una simple moda o movimiento efímero, o como muchas empresas quieren como una mera mercancía” (Sapin, entrevista; 04/04/2012)

En este sentido, y por lo general, los diversos entrevistados muestran similitudes en sus apreciaciones pero también diferencias o matices.

Todos concuerdan en que la ropa no es requisito, no es la esencia del Hip-Hop, pero contribuye a la diferenciación, les permite identificarse o reconocerse como pertenecientes a la misma cultura.

Respecto a su descripción, para los jóvenes actualmente se trata de ropa ancha, pantalones, chaqueta y gorro, pues ha cambiado en el tiempo y varía si se trata de rap o de hip-hop; señalando al mismo tiempo que se ha constituido en parte de la moda, de manera que se ha extendido más allá del Hip-Hop (lo que en cierta forma implicaría que ya no les es propia o distintiva de la cultura).

Nuevamente, estos grupos manifiestan que ser hip-hop se lleva dentro, no lo determina u otorga el tipo o marca de la ropa sino el escuchar la música.

Pantera Negra tiene una forma radical al referirse este tema el sostiene que actualmente el hip hop se ha estado dejando envolver por las garras de la moda y lo que esta hace es que lo que muchas veces se entendía como un elemento de representación se ha convertido en algo banal en una imagen que vender, para lo cual las tiendas sacan ropa ad-hoc.

Al mismo tiempo que a su entender no hay ropa típica ya que el vestuario no hace lo que la persona es; se trata más de usar algo por comodidad que porque defina el ser hip-hop. Sin desmedro de lo cual, luego señalan que sí hay un atuendo predominante que se caracteriza por la ropa ancha y los pantalones abajo. Finalmente, la ropa que se ocupa es la que la persona escoge, prefiere, de modo que le da confianza en sí misma al hacerle propia, ese es el valor de la vestimenta.

La Gran Familia:

“Asimismo indican que la ropa propia de la cultura ha variado en el tiempo, marcando épocas. Siendo siempre su intención inicial rebelarse al formalismo en el vestir, a la manera o vestimenta impuestas socialmente; o las cadenas para recordar y protestar contra la esclavitud. Sin embargo, no es en ningún caso requisito para ser hip-hop, pues lo importante es cantar o saber de música. O sea, refuerzan que la vestimenta no es la condición necesaria ni suficiente para ser hip-hop o pertenecer a la cultura”(La Gran Familia, entrevista, 19/06/2012)

Ellos mismos ocupan ropa ancha pero no de marca, se nota que el atuendo es porque se sienten cómo dos, les es propio y no porque sea lo que corresponde usar.

Aunque la vestimenta distingue o permite diferenciarse y reconocerse, los grupos tienden a no darle importancia, a no identificarse con ella; aun reconociendo que en el Hip-Hop pueden describirse vestimentas características no son la esencia y dice poco de la persona y su involucramiento en la cultura si no va acompañada de otras cosas. La reflexión y comentarios sobre el tema menos profundos, o lo tratan brevemente dentro de la conversación afirmando que existe un atuendo típico pero que lo importante es sentirse cómodos con lo que se viste.

3.6 Gustos e Intereses

En lo que a **música** se refiere, el Hip Hop es una expresión musical que nace como un arte urbano proveniente de los guetos de las ciudades. Este género surge como una reacción contra la onda disco (la que era visto como un *ablancamiento* del funk).

En un primer momento los músicos de hip hop en vez de cantar sobre los escenarios o coliseos, se tomaban las esquinas con el fin expresar sus sentimientos sobre la vida en la calle. Eventualmente, se sumaron algunos tocadiscos eran empleados para hacer "scratching" (en inglés, *rayado*, o sea, el sonido creado cuando una aguja de tocadiscos se pasa repetidamente por una sección de un disco; el concepto fue inventado por los Dj's Grand Master Flash y Grand Wizard Theodore, dos leyendas del Hip Hop del Bronx).

Todo esto le dio al Hip Hop una distancia original que lo separó de las formas tradicionales de música lírica. En principio, no se necesitaban micrófonos, ni amplificadores, ni teatros, ni luces. Sólo unos tocadiscos, un DJ que los manejara, una esquina apropiada, uno o más *raperos* y varios b-boys y b-girls.

Los micrófonos se integraron una vez que el sonido necesitó llegar a grupos más numerosos de gente. Los Dj's ocupaban discos de los viejos artistas funk (editado por el Dj y adornado con cortes y scractchings), y sobre todo esto se rapeaba.

Equis nos explica:

Un tipo podía tomar un gruñido de James Brown, repetirlo cíclicamente con una línea de bajo de Earth Wind&Fire y completar el tema con un ritmo de batería de la Average White Band". Este fenómeno provocó un proceso de endoculturización afroamericana moderna que no habría sido posible sin el Hip Hop.

En los 70 el hip hop se vincula a los medios masivos, y se vincula a una evolución tecnológica. Que permitió producir música de mejor calidad. En esta época (finales de los setentas) se destacaran músicos como Sugar Hill Gang, Afrika Bambaata and The Soul Sonic o el más radical Grandmaster Flash and the Furious Five.

Por otro lado, a partir de los 80 y 90 el Hip Hop se internacionaliza, desarrollando así, una nueva generación de Hip-Hoperos a nivel mundial. De esta forma se diversifica el género creándose nuevos estilos musicales tales como: el gansta rap, el hip hop social, hip hop político, el hip hop comercial y hip hop underground

Para Equis:

“El hip hop es una cultura diversa en todos sus elementos. En lo referente a la música, es un género que nace de la posibilidad, de no tener posibilidades. El hip hop te permite utilizar todo lo que está cerca de tuyo como una herramienta por ejemplo: el hip hop se basa en mezclar en base a otro tipo de música ya realizada, esto significa hacer música utilizando otra música, cortando, pegando haciendo música en base al reciclaje musical.

A partir de esto se puede hacer distintos tipos de expresiones de hip hop y al ser este un género global, la música que se desarrolle va ser diferente de acuerdo a lugar en donde es realizada. Y así como todas las personas somos diferentes, genera que en cada hip hopero desarrolle un estilo propio en base una estructura dada, pero que se mimetiza con los ritmos a donde pertenece el individuo, así surgiendo, el estilo, su estilo, mi es el estilo.

El hip hop significa cantar lo que a uno le pasa, así sea que te has levantado mal, o cosas trascendentales para ti, que para otras personas no lo es, pero es lo tuyo no cierto, ósea poner eso y producirlo en razón a eso es que existen distintas formas de realizar el hip hop. Aquí está el hip hop comercial, que es un hip hop que canta algo que encasille, algo que se pueda vender, algo comercializable, pero a mi manera de ver eso se convierte en un limitante, porque no te permite desarrollar por completo tu flow, o si solo tú quieres hacer hip hop porque te gusta, pero sin un afán empresarial, a esto se lo nombra hip hop underground, también hay el hip hop político, el hip hop social, el gansta rap pero en mi caso yo le hago como a mí yo le hago como a mí me sale y si les gusta bien y si no también, y quiero seguir produciendo lo que a mí me gusta” (Equis, entrevista;10/05/2012)

A inicios del siglo 21 el hip hop toma otra dinámica, en la medida que se diversifica y se fusiona con diversos generos procedentes del pop, r&b, funk, punk rock y del heavy metal, como Anthrax o Suicidal Tendencies".

Para Disfraz:

“la comercialización del estilo ha hecho entrar al movimiento en crisis. Actualmente, hay muchos artistas Hip Hop que se han salido del circuito de los mass-media, y han vuelto a sus barrios para revisar sus fundamentos. Otros, enamorados por el glamour y la fama, abandonan al hip hop y se vinculan al reggaetón, dejando así de lado la música como un elemento de transformación social, pasando a un estilo que se basa en la banalidad y la apariencia”. (Disfraz, entrevista, 17/03/2012)

Para todos los grupos es fundamental la música pues se relaciona con las ramas de expresión, la cual es esencial practicar para ser hip-hop, el DJ y el Rap (canto), además para muchos la música, escucharla, es lo que distingue a un verdadero hip-hop de quien no lo es. Sin embargo, a la hora de preguntarle a cada grupo qué música escuchan o les interesa se observan diferencias entre ellos. De manera que la apertura que manifiestan es variada desde sólo escuchar hip-hop y sus variantes hasta escuchar todo tipo de estilos, ritmos, tendencias, incluso las que no les gustan, ya que lo consideran un aprendizaje.

Así, Disfraz y Pantera Negra tienen la misma postura afirmando que aunque el centro o la principal música que escuchan es el *hip-hop*. De vez en cuando escuchan de otro tipo (soul, funk, clásica) que les sirva para hacer *hip-hop*, como base o para mezclar. Al mismo tiempo, cuando van a fiestas escuchan lo que toquen. De modo que se adaptan a la situación aunque tienen sus preferencias.

Para Equis el *hip hop* es un género musical diverso:

“Claro definitivamente yo creo que el hip hop es otra nota, que dentro del existe una gran diversidad dentro de una propuesta de los cuatro elementos, que sería el inicio digamos, el grafitti, el breakdance, los djs y los mcs.

Dentro de eso hay una inmensa gama de posturas, podría darse el hardcore hip hop, es la manera de expresar la realidad sin tapujos, su realidad puede ser social o simplemente lirica, es el hardcore hip hop digamos. Puede haber el hip hop comercial este trabaja con una multinacional y te hace una propaganda, o simplemente solo le canta al amor o al desamor, al sexo, a las drogas y vende, aquí en Quito hay, también podría ver el hip hop underground, también que con unas pistas más oscuras, también no recorre por la ciudad no se lo ve mucho, también podría ver el hip hop revolución, una propuesta más social, mas política, desde la lectura, desde la vivencia también no, ese hip hop mas fundamentado cachas esa es otra línea.

Podría ser también el hip hop andino, el hip hop andino es una propuesta que nació en estos años principalmente en Ecuador, Bolivia, Colombia, esperando que en Venezuela también por allá, Chile también esta propuesta es mezclar instrumentos de viento como el charango, letras en quichua en quechua en aymara, en mapuche, entonces esta es otra línea del hip hop.

Alguna vez un compañero me explico que hay el terror rap, esta influencia que surge de Estados Unidos que impuso el grupo clown possy que se pintan de payasos y tienen otra propuesta, entonces en Quito podemos ver el hardcore hip hop, podemos ver el hip hop comercial, podemos ver también el gansta rap, la gente que está hablando de sus carros, de sus drogas, de la forma a las que tratan las mujeres ellos, bueno yo no comparto ese estilo, bueno vemos varias líneas de hip hop acá en Quito y creo que en todo el planeta no, bueno mínimo que se puede hacer es tolerar, respetar también con las diferencias marcadas que tenemos entre estilos, y eso podemos verlo en el norte, hay una diversidad de manera de hacer las cosas” (Equis, entrevista; 10/05/2012)

Por otro lado, Rito mc y Mc f manifiestan escuchar sólo hip-hop a lo más reggae (que lo consideran bastante vinculado) y sus variantes, o sea, en distintos idiomas o fusionados con otros estilos musicales (boricua, en español y norteamericano, raggamouffi, mezclado con rock o jazz, raggaska). Pero siempre en la música que escuchan está como base el hip-hop. Esto limita, a su vez, los espacios o actividades en las que participan.

En tanto, Sapin no tienen restricciones, escuchan todo tipo de música independiente de si se trata de derivados del *hip-hop*, mezcla de éste con otros estilos, u otros estilos o ritmos musicales (música antigua y moderna, folklore, soul, funk, clásica, rock, agro, bolero, reaggea, rock latino, música romántica, electrónica, trip hop, grip pop, raggamouffi, dark, entre otras).

Incluidos las que no les gustan, como mecanismo para aprender y sacar ideas, poder innovar dentro del *hip hop*, sin juzgar o considerar una mejor que otra. Quien sabe de música puede enriquecer y aportar más al *hip-hop*. Con todo reconocen que es su centro, con él que se identifican. Esto muestra que tienen una visión amplia respecto a la música y el modo de hacer *hip-hop*.

“Yo escucho de todo me gusta escuchar bolero, canciones antiguas, folklore. El hecho es que siempre andamos buscando y creando cosas nuevas. Yo siempre ando escuchando cosas nuevas, que aunque no me gusten, las escucho y voy sacando cosas, ideas y las noto. Por eso escucho los recuerdos” (Rito mc, entrevista; 18/06/2012)

3.7 Relación con otras culturas

Dentro de las distintas conversaciones, este no fue un tema que se desarrolló a profundidad, debido a esto muy pocos de las personas que conversamos hablaron alrededor de este tema.

Al hablar de otras culturas urbanas los jóvenes suelen pensar o referirse al punk, el rock, el reggae, el ska etc. Con las anteriormente citadas no hay conflictividad en muchos de los casos, estas culturas con el hip hop se compaginan, pero muchos de los entrevistados muestran una relación de otredad con los reggaetoneros, en cuanto algunos les consideran rivales, otros los consideran como una cultura que copia los códigos, signos, símbolos y formas de expresión de la cultura *hip hop*.

Reconocen que hay disputas entre algunos grupos de estas culturas en controversia pero que no es generalizable en el conjunto de jóvenes pertenecientes a esta cultura. En muchos de los casos es el desconocimiento, los prejuicios y la intolerancia hacia otras culturas, tendencias o grupos las principales razones de estos conflictos. Ante este punto se observan diferencias entre los grupos entrevistados, pues para algunos la situación es más grave e insalvable que para otros. Aunque en sus dichos los grupos no presentan diferencias de contradicción o posturas opuestas, las cuales hacen referencia a distintos ámbitos y a diversas posiciones.. Así algunos particularizan y otros hablan en términos generales.

Algunos de los entrevistados señalan que como grupo tienen problemas con determinadas culturas, mientras que otros intentan mantener una buena relación con todos. Aunque se evidenciaron ciertos rasgos discriminativos por parte de los entrevistados hacia expresiones culturales como el reggaetón.

La Gran Familia y Rito Mc señalan que existen conflictos dentro de la misma cultura y en estos últimos tiempos se ha desarrollado una gran rivalidad entre raperos con jóvenes de la tendencia reggaetón. En ese sentido entablan relaciones con quienes les reportan algún beneficio, de lo contrario muestran indiferencia de modo que como colectivo no se vinculan, ni muestran rechazo particularmente con o hacia ninguna cultura.

“el hip hop es un pilar de nuestra identidad y cultura que tiene un proceso enorme, y después de un tiempo salieron de la nada géneros bastardos como el regaeton y todas esas mierdas que comenzaron a salir y empezaron a copiar los símbolos de y códigos del hop y quisieron generar un genero partir de un movimiento propio como es la cultura hip hop” (La Gran Familia, entrevista;19/06/2012)

“por su parte, no hace diferencias entre lo que ocurre en general y la realidad de ellos como grupo. Como colectivo nos llevamos bien con todos, y compartimos con otras culturas, tenemos amigos de diferentes tendencias, pero afirman que no siempre es así, pues hay rivalidades entre grupos distintos. Sin embargo, la situación varía de una persona a otra dependiendo más de la familia en que se ha crecido, la educación recibida que de la cultura a la que adscribe o pertenece” (Disfraz, entrevista; 16/08/2012)

Los diferentes grupos sostienen que los jóvenes tienden a clasificarse o agruparse en culturas diferentes que se mantienen relativamente separadas, siendo reticentes a interactuar con otros, con el único punto en común que todos evitan, no se relacionan, y temen a los *skin heads*.

“yo creo que es muy separativa, los jóvenes somos así, como de esencia somos así, como el hippie acá, el rapero acá, el emo, acá, (H: el punk) el hardcore acá, el punky allá y el skin aquí; todos le tenemos recelo a los skin. Es como una huevaa así, (risas) es que así es la unión que se da en las culturas.”(Disfraz, entrevista; 10/11/2011)

Equis tiene una versión un tanto similar a la de Disfraz, él no tiene problema de relación con ningún miembro de las otras culturas. Aunque si hay una cierta discrepancia con los reggaetoneros pero no es nada grave afirma.

Equis cuenta que muchos de los elementos que son estructurales de la cultura hip hop, se están sincretizando con las diferentes culturas por ejemplo en el reggaetón se desarrolla el breakdance, en crews de graffiti hay en sus filas rockers, punkies, reggaes, regaetoneros, ska, etc. Por eso hay que generar un proceso de relación entre las diferentes culturas.

“los grafiteros, los b boys, los djs, cada cual hace lo suyo y todo eso muta por estos lados loquito porque hay gente que hace graffiti pero que no le gusta el hip hop, hay gente que es totalmente writer y escucha otro tipo de música, al igual hay gente que solo se dedica a mc y no tiene idea del graffiti, ni del break, hay gente que hacen break y no escucha hip hop solo electro funk o música de breakbeats, en el break mismo hay crews que son punks que se visten como punks, tienen crestas incluso y todos contorsionan, unos se dedican a contorsionar otros a girar, todo se va dividiendo, todo muta” (Equis, entrevista; 05/01/2012)

Pantera Negra en tanto tienen una visión más pesimista de la situación. Ante todo afirma que existen conflictos no solo entre jóvenes de la misma cultura, sino con otras culturas. Por ejemplo se desarrollan disputas entre punk y hardcore contra Skin heads y el *hip hop* contra regaeton. Aunque ha disminuido su frecuencia mejorando las relaciones con la mayoría de las culturas. Esto se ha debido que las diversas culturas urbanas han obviado sus diferencias y se han juntado en base una causa común, La cual es combatir a los grupos neonazis. Esta misma Percepción comparte Disfraz, pero a pesar de esto, plantea que no ha desaparecido las dificultades en su totalidad.

Por otro lado, explican que los hip-hoperos tienen peleas principalmente con los regaetoneros, donde se ha desarrollado una rivalidad nueva entre estas dos culturas; según este grupo son opuestos, porque los miembros de este género se apropiaron de sus rasgos identitarios, les hurtaron sus símbolos, códigos, hasta la vestimenta desarrollando un género totalmente comercial que no comparte con los principios de la cultura hip hop

“Y todavía, pero mayoritariamente más con los nazis, ahora como que llegaron los nazis a Ecuador, es más fácil la unión entre géneros, como este es un estilo netamente negro el hip hop, los nazis van contra eso y ahora es más unido el hip hop con el punky debido a esto, pero eso si con el reggaetón no nos unimos nada” (Pantera Negra, 08/05/2012)

Sapin presenta una postura menos confrontacional manifestando que la relación con otros grupos es variable, sin que se pueda generalizar a una cultura, pues hay personas y grupos más abiertos y tolerantes que otros (y a la inversa). En todas estas agrupaciones se comparte una misma percepción, lo cual genera que personas de distintas culturas se lleven bien. Asimismo, considera importante que la gente no se encierren en el Hip-Hop negándose a hablar con otros, que los miembros de las agrupaciones *hip hop* deben aprender a compartir, deben ser más abiertos.

“porque hay de todo en este mundo, o sea igual no se puede meter a todos en el mismo saco. Porque igual hay punkies, metales, regaetoneros, skas, regaes, emos etc. Que se llevan bien con los hip-hop, como hay otros que no toleran a los hip-hop y a la inversa hip hop que no toleran otras culturas, pero lo que hay que tener claro que es mejor estar unidos todos” (Sapin, entrevista 04/04/2012)

De sus comentarios se desprende que en unos se desarrolla ciertos prejuicios, pero que hay otros que consideran que es mejor que las culturas estén juntas y que el origen de los conflictos entre culturas, muchas veces es externo a ellas. De manera que el acercamiento, darse la oportunidad de interactuar, es la única solución para acabar con las dificultades; salvo con los skin head con quienes tienen serios problemas pues les pegan y atacan sin motivo ni provocación, como atacan a cualquiera (a su entender los skin se llevan mal con todos), (este grupo habla de nazis).

3.8 Jóvenes hip-hop y lo adultocéntrico

Los jóvenes Hip hop en la relación con los adultos se observan diferencias de apreciación dependiendo se trate de adultos en general o de la familia. Así con vecinos, que en el fondo son adultos extraños, a lo más personas que ubican pero que no conocen, en general tienen problemas pues les descalifican y estigmatizan, o sea, tratan a los jóvenes hip hop desde los prejuicios que tienen, principalmente a raíz de la vestimenta, la imagen externa de los hip-hop, sin mostrar interés ni darse el tiempo de conocerles, saber si lo que piensan de ellos y ellas tiene un correlato real. Por lo mismo, los jóvenes les miran con desconfianza, rabia, se sienten perseguidos y discriminados.

Los entrevistados (que oscilan entre las edades de 15 a 30) nos supieron plantear que existe una ruptura generacional entre jóvenes y adultos. En este sentido entienden que el mundo adulto los miran desde un concepto homogenizante, que busca consolidar una visión que engloba a todos los jóvenes dentro de un grupo unitario. Desestimando así a todas las agrupaciones que busquen generar procesos culturales propios o que generen una contraposición con lo determinado por la visión adultocéntrica.

“Entonces que pasa que por lo mismo, en la tele pasan cosas, raperos incluso una vez salió que raperos mataron a no sé quien, entendí. Entonces está súper mal eso de parte de los medios de comunicación decir esas cosas, porque el rapero en el fondo es un gallo que canta, un gallo que rapea, no es el delincuente, tendrían que haber puesto un delincuente, no más, tal cual, mató a alguien.

Entonces, esa cosa va haciendo que los papás se confunda, cachas. Entonces, por ejemplo, mi papá hace poco le rayaron la camioneta, se la rayaron, se la rayaron locos que andan rayando, que andan haciendo tag; pero esos locos son inconscientes, cachas. Son tontos, son

chicos que no captan él, la idea de rayar donde tiene que hacer. Entonces qué fue lo primero que dijeron ‘pucha que pena que el Rolo esté en eso’ yo escuché cachas. , yo escuché. Pero es que no es pena, sino que al contrario es un privilegio lo que pasa es que se le ve el lado negativo, el lado positivo es otro”. (La Gran Familia, entrevista; 19/06/2012)

Esto ha generado prejuicios, falsas acusaciones, descalificación, burlas despectivas, discriminación. Sin embargo, saben que la relación depende de ambas partes, pero los grupos reconocen que reaccionan según la actitud de los adultos, ya que éstos habitualmente hablan sin saber, sin darse el tiempo de conocer los diferentes símbolos, signos y códigos que envuelven a las distintas culturas urbanas y en especial a la cultura hip hop. Así, al hablar de sus vecinos, los entrevistados dicen que la relación es mala, o que tienen dificultades porque se sienten rechazados y juzgados.

Además los medios de comunicación han profundizado la brecha generacional entre adultos y jóvenes *hip hop* mediante un proceso de discriminación, donde se ha vinculado a los hoperos principalmente con actos delincuenciales. De esta forma los se han visto envueltos dentro de una concepción estigmatizada, donde se los amenaza y reprime solo por el hecho de ser y vestirse de forma diferente. Incluso sienten que a partir de las concepciones realizadas por los mass media, se ha desarrollado una persecución hacia ellos.

“Entonces que pasa que por lo mismo,(...) en la tele pasan cosas, raperos incluso una vez salió que raperos mataron a no sé quién. Entonces está súper mal eso de parte de los medios de comunicación decir esas cosas, porque el rapero en el fondo es un gallo que canta, un gallo que rapea, no es el delincuente, tendrían que haber puesto un delincuente, no más, tal cual, mato a alguien” (Disfraz, entrevista;17/03/2012) .

Ya que cuando recién se incorporan al hip-hop los padres muestran una actitud adultocéntrica de modo que no los aceptan, les critican, pelean, les ponen dificultades, etc. hasta que finalmente, si bien no siempre aceptan su cultura o no los entienden del todo, dejan de oponerse y de obligarles a cambiar.

“Por eso la época, el tiempo han cambiado, ellos cuando chicos o cuando la misma edad que nosotros, también los juzgaban los adultos, pero que les pasaba no los conocía, a nosotros si pasamos por aquí con la vestimenta rara, mira allá van estos malandros, seguramente a quien van a robar, es lo mismo si uno conoce a la persona, sabe que cosas tiene, sabe cómo piensa, esa es la base conocer a la persona, yo pienso que eso va en el adulto, por lo menos toda mi familia, mi sobrino es hiphopero y su amigo y toda la mi mamá orgullosa de mi, mi hijo es hiphopero, la opinión de mi mamá, si por mi yo me vistiera normal, si hablamos de..., pantaloncito arriba, su camisa polo pero ella me acepta tal como soy” (Equis, entrevista;05/01/2012)

Sin desmedro de lo dicho y a pesar de las dificultades que en primera instancia la mayoría reconoce, varios grupos señalan que en realidad no se puede considerar a todos los adultos por igual, pues siempre hay algunos que se les acercan, les valoran, aceptan y reconocen lo que hacen lo que para los jóvenes es muy significativo.

Todos los entrevistados tienen una percepción cercana respecto a la relación entre jóvenes y adultos aunque difieren un poco cuando se trata de la relación con sus progenitores. Respecto a padres y

madres, plantean que la relación es buena pues la familia los defiende cuando tienen dificultades, son su apoyo y protección, sin embargo, al igual sostienen que al inicio mostraron rechazo a que sus hijos o hijas fuesen *hip-hop*.

Todos señalan que les critican por la ropa, por lo que han escuchado y no les toman en cuenta, lo que lleva a que muchas veces si bien no les prohíben ser *hip-hop* les ponen trabas a sus prácticas. Dado que son sus padres y madres no les queda otra que comenzar un largo proceso de negociación, exigiendo consecuencia (según el actuar de sus progenitores cuando jóvenes), afirmando que cuando llegan a conocerles les valoran y aceptan.

Respecto a la relación de jóvenes y adultos en general, sostienen que siempre han existido dificultades en especial por el atuendo y los gustos. Ya sea porque las personas son cerradas y no aceptan lo distinto; a su entender tal vez por un asunto generacional, considerando además a todos y todas las y los jóvenes por igual, o porque al encontrarse en condiciones económicas mejores descalifican a quienes no cumplen sus estándares.

Esto genera prejuicios, falsas acusaciones, descalificación, burlas despectivas, discriminación. Sin embargo, saben que la relación depende de ambas partes, pero los grupos reconocen que reaccionan según la actitud de las y los adultos, y que éstos habitualmente hablan sin saber, sin darse el tiempo de conocerlos. Así, al hablar de sus vecinos dicen que la relación es mala, o tienen dificultades porque son rechazados y juzgados.

A pesar de lo anterior algunos señalan que se está produciendo un cambio de mentalidad por lo cual la interacción está mejorando. Además, se sienten orgullosos al sostener que las personas que se dan el tiempo de conocerles, aunque no lleguen a compartir intereses, les aceptan, respetan y apoyan; de manera que con algunos o algunas adultos logran entablar una buena relación.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

La investigación llevada a cabo muestra a la cultura *hip hop* en la actualidad. También muestra cómo esta habita dentro de una sociedad que inevitablemente se fragmenta cada día más.

La investigación permitió reconocer que el *hip hop* es una cultura que tiene símbolos, códigos y expresiones que representan un identitario propio. A la vez, este reconocimiento significó valorar el papel que tiene el *hip hop* en la sociedad como una cultura urbana, y con ello, desarrollar una visión amplia de esta cultura

El *hip hop* representa un referente cultural fuerte, el que si bien puede ser tratado en un sentido amplio, como una cultura también permite un acercamiento desde la mirada de lo contracultural, pues presenta una tensión desde lo juvenil, develando fenómenos de inclusión/exclusión, desigualdad, marginalidad, presente en la vida de los jóvenes.

Es difícil establecer el real alcance que tiene el *hip hop* en la vida de los miembros de esta cultura, pues si bien hay una integración cultural-simbólica al interior de estos grupos, la mirada social que poseen es amplia y heterogénea, lo que guarda concordancia con la globalización y los procesos identitarios que se producen en su interior.

El *hip hop* como movimiento cultural si bien es fragmentado, ha podido articular ciertos parámetros que generan unidad y le permiten ser reconocido por la comunidad; mediante el crecimiento de eventos masivos donde el *hip hop* es el protagonista principal, aquí los grupos del *hip hop* pueden mostrar parte de sus actividades cotidianas en un contexto más directo con la comunidad con la que comparten el espacio urbano.

La postura *hip hop* en este aspecto es bastante férrea en sus principios, la responsabilidad de integrar nuevas formas de expresión que se generan en los grupos juveniles; mientras ellos mantienen la forma en que realizan sus actividades y los espacios en que las ejecutan.

La incomprensión y la limitación de la sociedad, son dos razones importantes por las cuales en Quito se ha incrementado la práctica de todas las expresiones que configuran a la cultura *hip hop*. Sus prácticas son construidas sobre la base de expresar y describir el contexto en el que se mueven, en base a esto, hay símbolos, códigos que son parecidos que permiten hablar de cultura e identidad común, todas sus formas de expresión se encuentran entrelazadas, y se desarrollan en lo cotidiano;

sean estas por ejemplo: sus descontentos, sus alegrías, sus amores, sus territorios, etc. Es decir todo ese conjunto de vivencias que son recurrentes en las letras de sus canciones, en el desarrollo de sus graffitis, en el desarrollo de la rítmica mediante el breakdance y el dj.

En cuanto a los jóvenes *hip hop* y su relación con los conceptos de culturas urbanas y contracultura, se plantea una clara distinción, la que se manifiesta en la separación que hacen entre cultura y movimiento. La cultura sería la vivencia que a diario comparten como grupo, y sus códigos específicos que se elaboran en el “estar juntos”.

A su vez, como movimiento tendría un carácter más organizado con un fin común que pueda dar cuenta a la sociedad de lo que significa ser *hip hop*. En definitiva, es lo que los vincula como tales dándoles identidad y sentido de pertenencia al grupo y sus objetivos (manifiestos y latentes); permite que exista denuncia, y que se elabore una propuesta común representativa de sus vivencias y en respuesta a la tensión social cotidiana.

En este sentido es en el que se destaca la conformación de un grupo que en su conformación genere contracultura, ya que la sola existencia de códigos, pero sin la apertura a la sociedad, es una expresión verdaderamente inofensiva.

En este punto se establece una distinción entre el *hip hop* encerrado en sí mismo v/s el *hip hop* que quiere comunicar, especialmente un tipo de mensaje que tiene por base una plataforma de transformación social.

Los conceptos mencionados surgen de las entrevistas y el trabajo con los jóvenes, y se encuentran relacionados con los utilizados en el marco teórico, destacando principalmente la idea de si el *hip hop* en Quito puede ser entendido como una cultura con rasgos contraculturales o simplemente un elemento producido por las industrias de la cultura.

Esto en la realidad es una interrogante que se resuelve el momento en el que se vea al *hip hop* como una cultura que enfrenta un punto de tensión, el relacionarse con la sociedad tiene diversas formas de realizarse, ya sea de una forma más confrontacional o de una forma más colaborativa.

Lo que la investigación comprueba es que en la base de los grupos existe una gran defensa a la libertad de acción y se rechaza abiertamente la imposición de una forma específica de hacer *hip hop*. Para los miembros de esta cultura, cualquier vivencia es aceptable por el sólo hecho de existir, y por lo mismo, se vuelve parte importante de la sociedad.

Esta perspectiva de ver las cosas por parte de los miembros de la cultura *hip hop* de Quito es para ellos una forma de evitar que se produzcan estereotipos internos, situación que se visualiza tan detestable como aquellos que les son impuestos desde fuera del mundo *hip hop*. En este sentido, no

es aceptable tener un carácter autoritario ni la intolerancia, siendo el respeto el que se alza como uno de los valores más deseables.

Considerando sobre todo las recomendaciones mencionadas, la investigación permite sentarlas bases para articular una propuesta teórica donde el hip hop se constituye no sólo como un generador de identidad sino que por sobre todo es una construcción cultural, en la cual están representadas las vivencias y los aspectos más importantes de la cotidianeidad en la que se desenvuelven los grupos estudiados, ya sea individualmente o como grupo.

Es por esto que el hip hop representa una forma de integración en donde los jóvenes realizadores y los grupos que los acogen se identifican con los preceptos y los elementos que configuran la cultura.

Aquí el *rap* (canto) tienen un lugar primordial, ya que han logrado una masificación y reconocimiento como técnicas específicas. En este sentido el grafiti presenta la parte artística que no sólo embellece el entorno, sino que expresa a veces directa y otras no tanto, la visión de sociedad que quiere el joven *hip hop*, pasando a constituirse como la expresión manifiesta de un sentir compartido al interior de la cultura, además de ser una crítica al modelo y sociedad capitalista globalizada de la cual los jóvenes marginales se sienten excluidos. En este sentido, su discurso adopta una postura crítica en contra de los valores que dicho modelo impone.

En este punto es donde aparece fuertemente en los miembros de la cultura un sentido de resistencia al proceso de colonización económica del mundo, la que se expresa tanto en el campo axiológico como en su práctica cotidiana. Se plantea una resistencia a ser encasillado por una marca de ropa específica o por la obtención de cosas sólo a través del dinero.

En este sentido, la cultura que conforman se afirma en aspectos tradicionales de interacción social basadas en la intersubjetividad. Los jóvenes se involucran desde la marginalidad que les da el estar ajeno a los valores individualistas e instrumentales imperantes, teniendo como motivaciones no tanto la crítica al modelo, sino que al mundo de sentido que subyace a su existencia y que ampara y legitima el modelo capitalista moderno.

Desde este contexto el *hip hop*, es el medio que permite abarcar la intersubjetividad tanto grupal como individual y a través de él, se produce una apropiación simbólica, que expresa las vivencias cotidianas y en este sentido se convierte en una forma cultural de gran fuerza que lucha para que el espacio urbano en que se mueven se convierta en un receptor de las ideas y de las impresiones que tienen del mundo los *hip hop*.

Siendo este un lugar donde se puede comunicar algo hacia otros, ya sea bailando, cantando o pintando, y de esta forma se reconstruye las expresiones mediante el uso de los jóvenes y grupos que lo ocupan. Los medios de comunicación, por su parte, poseen un rol muy importante para posicionar discursos y establecer un deber ser social, es por esto que se les considera valiosos en cuánto pueden lograr generar modelos de conducta a través de su programación, como asimismo en exponer diversas posturas de modo de influenciar en uno u otro sentido a los individuos.

Actualmente prima en ellos una visión de tipo marginalizadora y especialmente sobre sus formas de expresión, se espera que la investigación pueda suplir la desinformación que existe y permita un cambio de tipo institucional como el planteado, en donde es central involucrar a los medios de comunicación, los que deben interiorizarse en los temas de culturas urbanas y hacer conocedor a la sociedad de los mismos, por esto es importante, que se puedan abrir espacios de reflexión, en el que no exista una posición sobre otra, sino que se genere conversación..

A modo de conclusión final sería importante situar al joven *hip hop* y la heterogeneidad que lo compone dentro del mundo juvenil e intentar así responder algunas interrogantes que son comunes al trabajo. Entre estas destacan las siguientes: ¿Qué tipo de políticas públicas debieran existir para dar cuenta de la complejidad del mundo juvenil radicalmente diferenciado y heterogéneo, que incorpore además a las distintas sub-culturas que componen las culturas urbanas? ¿Cómo es posible transformar los espacios en una instancia de participación real? ¿Se requiere implementar políticas sectoriales donde se trabaje sobre temas de culturas urbanas, subculturas y contraculturas? o más bien ¿En qué medida una política pública de juventud garantiza el respeto a los derechos de los jóvenes y el libre ejercicio como cultura?

En este intento de responder dichas interrogantes, en primer lugar habría que precisar que como se ha visto, la preocupación gubernamental por las distintas culturas urbanas y la juventud tiene poca data.

Asimismo, nos encontramos con situaciones altamente complejas. Por un lado, vemos que la juventud es valorada como una transición hacia la adultez y no como una etapa con actores con características propias y con un tratamiento exclusivo y diferenciado. De otra parte, observamos que en nuestro país, si bien existe una legislación que garantiza los derechos sociales, culturales y económicos de los jóvenes, la misma, por una parte no es muy específica en relación al tema de las culturas urbanas, y por otro, no se aplica. No cuenta con una institucionalidad fuerte que permita el ejercicio de derechos de los jóvenes en general, y pero aún, de los jóvenes de culturas urbanas en particular.

Junto a esto, en materias de políticas culturales podemos destacar algunos de los objetivos que el Estado se plantea, entre ellos, “reconocer y proteger la diversidad cultural de Ecuador, potenciando la participación de los distintos grupos que conforman la nación y fomentando la expresión de sus prácticas culturales que aun cuando nada explicita respecto al tema juvenil.

Ciertamente es posible de suponer que en este “reconocimiento a la diversidad cultural” tendría cabida la diversidad cultural de Ecuador, con todas sus especificidades.

Sería extenso seguir revisando el listado de principios, programas, objetivos y acciones de que son objeto los jóvenes desde los organismos públicos, donde el único punto de convergencia es que la forma de incorporación de la variable jóvenes en sus diseños aparece de modo funcional a los objetivos particulares, no hacen referencia explícita a la juventud y ésta es tratada de acuerdo a las generalidades que se aplican al resto de la población.

A ello se suma la insistencia a considerar a los jóvenes como una masa homogénea sin respetar siquiera las diferencias socioeconómicas, de género, étnicas, territoriales, geográficas, entre otras, y con el debido sesgo que implica excluir a los jóvenes que están fuera del sistema formal. (Educativo, cultural, etc.)

Todo lo anterior, da cuenta de que las políticas públicas hacia la juventud han estado permeadas por una concepción más bien asistencialista hacia los jóvenes, quienes han sido considerados como objeto y no como protagonistas del cambio político y social. Ello, siendo consecuente con aquella mirada adultocéntrica, donde son los adultos quienes deciden qué es lo mejor para los jóvenes en base a lo que se considera óptimo conforme a las normas y referencias sociales que ellos manejan, no dan cuenta de las expresiones y de las formas de ver la realidad que tienen las diferentes culturas urbanas.

Las políticas hoy se realizan, sin considerar la opinión de las juventudes sobre los procesos que son parte de su propio desarrollo, sus motivaciones, sus habilidades, sus intereses, sus maneras de ser y ver las cosas y sus nuevas formas de posicionarse en el mundo.

El viciado concepto de participación juvenil se ha asumido como la aceptación pasiva en las decisiones que el gobierno adopta respecto a los jóvenes, sesgadas por una mirada instrumental respecto al tema juvenil, supeditada a objetivos políticos en una suerte de universalización de propuestas o en cierta medida, preocupado de los problemas que los medios establecen como relevantes para la realidad juvenil.

Si fuera posible caracterizar a las y los jóvenes en la sociedad actual, habría que señalar que se trata de un grupo que no posee los mecanismos para acceder de manera igualitaria al capital social,

cultural, simbólico y económico. Estamos frente a una diversidad juvenil que atraviesa y se enfrenta a un gran cambio social y cultural por lo que ha modificado sus estilos de vida, sus consumos culturales -para aquellos que tienen acceso- y moviéndose en un entorno incierto donde los medios de comunicación ocupan un lugar central; con una desafección y descrédito hacia las instituciones políticas por lo que su vinculación hoy día es meramente instrumental.

Con débiles referentes colectivos tradicionales por lo que utilizan nuevos canales de participación fundamentalmente informales; que establecen nuevos tipos de asociación y que por lo tanto han modificado sus lugares y espacios de socialización.

Ello se traduce en que la construcción identitaria se da de forma fragmentada instaurándose micro grupos como los que refieren a las culturas urbanas, los que mantienen una relación conflictiva con el Estado y con políticas derivadas de esa instancia, pues estas todavía no consideran formas amplias de inclusión/exclusión ante un sistema que se encuentra limitado a un nivel meramente funcional como ya se ha señalado.

Los jóvenes están construyendo lo social, ya no desde las formas tradicionales de experimentar la participación social y política, sino que otras formas más relacionadas al tema de colectivos urbanos-culturales o la misma idea de las tribus urbanas, la inclusión la generan a través de las redes que ellos mismos pueden crear.

En definitiva, el *hip-hop* para los grupos entrevistados, ha sido entendido de diversas formas, uno de los preceptos más utilizados radica en entenderle como una cultura construida en base a patrones propios, una forma de vivir y su ethos.

Mientras que para otros, es principalmente un instrumento para lograr cambios, un medio de comunicación de sus ideas y opiniones. Además existen agrupaciones hip hop, que entienden esta cultura como un medio laboral y de subsistencia.

No obstante todos coinciden en que no es una moda, esta entendida como una cultura que se despliega en el tiempo, que va más allá de las personas concretas, extendiéndose en población y territorio.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

- B-Boy: *masc.* Es una abreviatura de *breakbeatboy/girl*, es decir, los jóvenes que bailan al ritmo de los *breakbeats* por extensión los mismos *breakers* (véase término).
- Beat: *inglés masc.* Palabra que en inglés significa golpe; en el ámbito musical designa al golpe rítmico que marca la base de las grandes secuencias y armonías en las canciones con arreglos electrónicos.
- Breaker: *inglés.* El joven que baile *breakdance*; proviene del verbo *break* (quebrar o romper), que mas el sufijo anglosajón *-er* forma un sustantivo que indica la persona que hace algo. Este es el término más extendido con el que se designan a los bailarines; no obstante, algunos se autodenominan *b-boys/girls* para parecer más fieles al discurso del Hip Hop. Véase *B-boy*.
- Blinblíneo: *masc.* Ostentación de joyería muy llamativa.
- Crew: *inglés.* Significa *grupo o equipo*.
- Disc Jockey: *inglés.* El “pinchadiscos O DJ”, persona que se encarga de poner las canciones en las fiestas por medio de acetatos en tornamesas o discos compactos en unidades similares a un DVD; se encarga de hacer que las canciones parezcan sucesivas una tras otra, y lo logra al coordinar la velocidad de los *beats* de dos discos diferentes, teniendo en cuenta los ciclos de ocho, dieciséis o treinta y dos beats en la introducción de una canción y el final de otra. El término es, en principio, genérico para cualquier persona que ponga a sonar música; no obstante, los *disc jockeys* de Hip Hop se caracterizan por ejecutar el *scratching* (véase este término) de manera creativa en la producción de sus discos.
- DJ: *inglés.* Abreviatura de *disc jockey* (véase término).
- Dubbing: *inglés.* Es la remezcla instrumental de ritmos, bajos y baterías en los temas de reggae; se inventó en Jamaica como forma de “rellenar” los lados B de los acetatos, Sobre el dub de los *disc jockeys* improvisaban sus cantos (el *toasting*) durante las presentaciones en las discotecas móviles (*sound systems*).
- Duro: término que muta de adjetivo a sustantivo y que designa a aquellas personas que se destacan en su actividad o que son líderes de las mismas.
- Freestyle: término inglés que traduce literalmente “el estilo libre”. Con esta palabra se designa la improvisación del conjunto de actividades que componen el Hip Hop; en lo musical consiste en “rapear” sin música y a veces acompañado del *human beatbox* (véase este término), en el baile indica la libre composición de movimientos que no tienen fines competitivos, con los disc jockeys es el *scratching* que tiende a formar ritmos o melodías, y en el graffiti son las pintadas rápidas con delineaciones simples que no van en bloque o con colores. También ha formado su sintagma verbal en español: *freestaliar*.

- Pata: véase *grupo*.
- Ghetto: *italiano*. Término que designa un espacio urbano, generalmente en un barrio, en el cual vive una minoría étnica, social o de inmigrantes que no se integra de manera completa al sistema cultura dominante, ya sea por decisión propia de mantener sus usos y costumbres o por el relegamiento sistemático al que es sometido por la cultura hegemónica – no sobra añadir ésta última es la razón predominante de tal discriminación-.
- Graffiti: *italiano*. Término que designa la manera de diseñar y pintar dibujos coloreados y vistosos de manera transitoria e ilegal en diferentes espacios públicos urbanos. Se realiza mediante el uso de aerosoles o pinturas en grandes espacios, especialmente muros, que constan de palabras e íconos alusivos al movimiento Hip Hop u otros términos como nombres de grupos de rap o la misma firma del *grafitero*(también llamado *escritor* o *writer*).

Tiene su sintagma verbal en español: *grafitear*.

- Grupo: es una red socio-cognitiva que implica que cada uno de los integrantes configure unos lazos interpersonales con los demás por medio de la interacción, en un espacio social y con una o más características comunes que hace que se perciban a sí mismos como entidad.

1. *Parche*. En su sentido original, es un pedazo de tela, papel o piel que se pega sobre otra cosa. Es una recontextualización metafórica del espacio físico donde se reúne los grupos para compartir su tiempo libre. Sin embargo, en la práctica se usa como sinónimo de grupo de amigos.

- Human Beatbox: *inglés*. Se podría traducir como “la caja de ritmos”. Para quienes no poseen los recursos suficientes y no pueden adquirir moduladores electrónicos de ritmos y *beats*, secuenciadores de bajos, tornamesas, mezcladores y sintetizadores, resulta perfecto imitar esos sonidos por medio de su propia garganta como acompañamiento de un *rapper*.

- MC: *inglés*. Abreviatura de *Master of ceremonies*(maestro de ceremonias).

Denominación que se le daba a las personas que cantaban al lado de los *disc jockey*, en Jamaica se les conocía como *toasters*; con el paso del tiempo pasaron a llamarse *rappers* aunque una buena cantidad de éstos utilizan las siglas “MC” como una especie de prefijo en sus nombres artísticos. Otras versiones aseguran que es la abreviatura de *Microphone Controller*(“el controlador del micrófono”).

- Meterle la ficha: expresión que significa *poner empeño* en alguna actividad.
- Rap: Género musical procedente de los Estados Unidos a finales de los años setenta. Se basa en las melodías y percusiones electrónicas marcadas por los *beats* (véase éste término), sobre las cuales se canta en forma de rima improvisadas. En muchas ocasiones se usan indistintamente el término rap y Hip Hop como sinónimos, pero el primero sólo es la parte musical del movimiento que lo engloba. En español también se ha derivado su sintagma verbal: *rapear*.

- Scratching: palabra que en inglés significa *arañar* o *rasguñar*, y éste es precisamente el efecto sonoro que se logra cuando un *disc jockey* arrasa varias veces en reversa y hacia delante el acetato en el sentido opuesto al que el gira el plato del tornamesas.
- Style: término inglés que significa *estilo*.
- Underground: es una palabra de origen inglés que puede traducirse como *clandestino* o *subterráneo*; en el ámbito del cine y las artes plásticas designa aquellas corrientes y movimientos que no logran ingresar dentro de los amplios circuitos comerciales.
- Vieja Escuela: expresión que se usa para representar el primer periodo histórico de diversas culturas urbanas.
- Vieja Guardia: expresión que funciona como sustantivación que designa a una persona perteneciente a la *vieja escuela* (véase término) o a un grupo de pioneros de una cultura musical; se usa dentro del rock (heavy metal, metal, punk, etcétera), la cultura dance, el Hip Hop y otros estilos musicales. También se usa con idéntico significado sustantivado a la expresión *Vieja Escuela*.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALCINET MORA, Carles, FEIXA PAMPOL Carles, MOLINA, José (2002). Movimientos Juveniles en América Latina.: pachucos, malandros, punketas. Madrid; Ariel. 166 p.
2. ABBIATI, Franco (1960). Historia de la música. Roma: edad media; Renacimiento. México; Hispano Americana. 197 p.
3. BRITTO GARCÍA, Luis (1991). El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad. Buenos Aires; Nueva Sociedad. 223 p.
4. CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo (1993). El papel de los Griots como cantores historiantes y mediadores sociales. Revista Relaciones. Revista 14 (53); 219-239 p.
5. ERIKSON, Erik (1972). Identidad, Juventud y Crisis. Buenos Aires; Editorial Paidós. 38 p.
6. FEIXA, Carles (1998). El reloj de arena: culturas juveniles en México, México; SEP-Causa Joven. 31 p.
7. GARCIA NARANJO, Juan Pablo (2006). Las rutas del giro y el estilo: la historia del breakdance en Bogotá. Bogotá; Centro Editorial Universidad del Rosario. 183 p.
8. LEMUS BRITO, Roberto (2002). Identidades juveniles y praxis divergente: acerca de la conceptualización de juventud. México; UAM. 125.159 P.
9. PÈREZ ORIOL, Costa (1996). Tribus urbanas: el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia. Mexico; Paidós. 246 p.
10. ROSENFELD, Karen (2005). Identidad y posición social en grupos juveniles, diversidad en hiphoperos y hiphoperas. Tesis. Santiago; Universidad de Chile. 145 p.
11. TRUJILLO, Luisa (1995). RAP: Identidad y sensibilidad transnacional. Revista Golpe Directo, Santa Fe de Bogotá. p. 123- 138

ANEXOS

